

國立台灣師範大學

柯普蘭「阿帕拉契之春」音樂分析與指揮詮釋研究

碩士論文

音樂系碩士班指揮組

姓名: 吳宏哲

指導教授: 柯芳隆

中華民國 91 年 6 月 26 日

## 論文摘要

《阿帕拉契之春》，為美國現代作曲家柯普蘭的代表作品，節奏上受到斯特拉溫斯基的影響，變化多端、極為豐富。八個樂章組曲的形式，段落間表情、風格各有特色，多采多姿。音色粗獷、手法現代，而其中使用了民間鄉村的歌謠、宗教歌曲、舞蹈音樂的素材，加上豐富的配器手法，使得這一作品同時具備了各式各樣的風格，不但是一首膾炙人口、生動豐富的音樂作品，對指揮而言更具相當的挑戰性。

在研究方法上，擬使用分析、整理和詮釋來呈現。在第二章中首先對作曲家本身的背景作一整理研究，回顧其生平、創作歷程與音樂風格，以便對作曲家性格、思想、創作語法等整體背景有全面的認識。第三章則對《阿帕拉契之春》樂曲本身結構、織度、配器、和聲、節奏、速度等基本要素作仔細的樂曲分析。以上兩章研究的目的，即在印證指揮者對樂曲、音樂背景應有之深厚認識，因此不厭其詳，對各聲部、各樂句都做出精細的研究討論。

第四章則聚焦至指揮的詮釋。依據前二章探討所得之深厚瞭解，而決定了肢體動作方式，以及對音色、樂器演奏法、速度和音樂張力的使用。此章偏重主體性的詮釋以及質性分析，將筆者對本曲指揮的理想和心得，作一全面的敘述。

由以上三章探討、詮釋的過程，模擬、體現出指揮者面對一首樂曲演出時，應有的自我要求，以及準備的過程和方式，並由此導出

結論，和最初的理想原則相應比較、互為印證。

## 目 錄

第一章 緒論.....	1
第二章 柯普蘭的作品與創作風格.....	5
第一節 柯普蘭的生平.....	5
一、1900年11月4日至1921年6月.....	5
二、1921年6月至1924年6月.....	9
三、1924年以後.....	13
四、得獎記錄及所獲榮譽.....	21
第二節 柯普蘭的創作風格.....	24
一、第一時期（1929年之前）.....	25
二、第二時期（1930年至1935年）.....	34
三、第三時期（1935年至1950年）.....	38
四、第四時期（1950年至1990年）.....	42
第三節 斯特拉溫斯基對柯普蘭的影響.....	48
第三章 《阿帕拉契之春》的音樂分析.....	52

第一節	創作動機與歷程.....	52
第二節	樂譜版本.....	62
第三節	各組曲的音樂分析.....	66
一、	第一組曲.....	67
二、	第二組曲.....	73
三、	第三組曲.....	88
四、	第四組曲.....	96
五、	第五組曲.....	106
六、	第六組曲.....	118
七、	第七組曲.....	121
八、	第八組曲.....	133
第四章	《阿帕拉契之春》的指揮詮釋.....	136
第一節	各組曲的指揮詮釋.....	138
一、	第一組曲.....	138
二、	第二組曲.....	147

三、第三組曲.....	163
四、第四組曲.....	171
五、第五組曲.....	188
六、第六組曲.....	205
七、第七組曲.....	209
八、第八組曲.....	217
第二節    小節句分析.....	223
第五章 結論.....	230
附錄.....	239
參考書目.....	276

## 第一章 緒論

在西洋音樂中，合奏與合唱可以說是非常重要、具有非常強大表現力的音樂形式。例如交響曲，可以表現出多麼深、多麼厚、多麼寬廣的音響！此外，線條交織、音色變化之繁複多彩，氣勢、結構之宏偉，在世界各地的音樂當中，幾乎是無可比擬的。要能產生如此規模龐大、變化多端的音樂，需要許多樂器搭配使用，也就需要許多演奏家的合作配合。在這個時候就出現兩方面的問題：若這麼多演奏家們個別色彩太濃，互相無法協調，勢必使樂曲凌亂而無法進行；反之，如果完全不允許演奏者自主發揮，整個樂團成爲一部機器，個人變成只是零件，則音樂也不會流動，更失去了藝術傳遞人心的意義。因此，在這個時候，指揮便扮演著重要的角色，而指揮的觀念、技術和詮釋，也就成爲影響合奏音樂好壞的重要關鍵。

交響樂的最終精神，便是「集眾人之意志成一最高意志」，這個最高意志並非「指揮的意志」，而是所有演奏家的向心力和在音樂中的溝通、共鳴。如何提綱挈領地提示、引導這個溝通、流動的過程，便是指揮者的功課和任務。筆者認爲，這就是指揮真正的意義，秉持著這個原則，指揮者的種種訓練和思維才有了目標。

在面對每一次演奏時，一個指揮者需在幾個層面有所詮釋和思考：首先是考慮樂團中演奏家的屬性---年齡、專業程度、溝通模式和整體氛圍---由此才能決定在指揮時提示的程度深淺、曲目的選擇、溝通的方式和練習的步驟等等。其次需對樂曲有充分的認識、熟悉與



情感。指揮是個帶領者，雖然需給演奏者流動的空間，但許多時候仍須做出統一的詮釋；尤其音樂美感常常具有主觀性，每個人的詮釋可能各有所長卻不能統一，這時指揮者就需要做出統整，指出方向。因此對樂曲背景、結構、理論架構、內容意境、形象情感等各個層面，都應該要有比演奏者更深厚的瞭解和感受。接著，要根據樂曲的內容表情，同時依著適合演奏家的方式，呈現指揮的動作。一個指揮者的肢體表情絕不只是技術層面的問題，他必須有如同舞者一般的表情能力，在一個單一的肢體動作、甚至是面部表情或眼神中，清楚地傳達對音樂的想像和期待。畢竟音樂是時間的藝術，每一次演奏都是唯一的當下，在排練時如何用語言表達都不能取代演奏當下的直接表現，因此，純熟、可信賴、且具有想像力和啟發性的肢體運用，是一個指揮者必備的首要能力。

「指揮」這個行為的進行，無非是以精確凝練的肢體動作，和與團員適宜的溝通方式，以指揮者心中對音樂的想像啟發演奏者，激發其情感與能量，引導演奏家在一定的方向或美感氛圍中，共同成就音樂藝術的進行展現。

因此筆者想以這個原則為前提，嘗試以一首樂曲為素材，梳理出一個理想的分析、準備、詮釋、溝通與動作呈現的過程，作為對一種開放、啟發式的指揮理念的印證。

《阿帕拉契之春》，為美國現代作曲家柯普蘭的代表作品，節奏上受到斯特拉溫斯基的影響，變化多端、極為豐富。八個樂章組曲的形式，段落間表情、風格各有特色，多采多姿。音色粗獷、手法現代，而其中使用了民間鄉村的歌謠、宗教歌曲、舞蹈音樂的素材，

加上豐富的配器手法，使得這一作品同時具備了各式各樣的風格，不但是一首膾炙人口、生動豐富的音樂作品，對指揮而言更具相當的挑戰性。此外，筆者個人對這首樂曲也有相當的喜好，因此選定《阿帕拉契之春》為分析探討的題目。

在研究方法上，擬使用分析、整理和詮釋來呈現。在第二章中首先對作曲家本身的背景作一整理研究，回顧其生平、創作歷程與音樂風格，以便對作曲家性格、思想、創作語法等整體背景有全面的認識。

第三章則對《阿帕拉契之春》樂曲本身結構、織度、配器、和聲、節奏、速度等基本要素作仔細的樂曲分析。以上兩章研究的目的，即在印證指揮者對樂曲、音樂背景應有之深厚認識，因此不厭其詳，對各聲部、各樂句都做出精細的研究討論。

第四章則聚焦至指揮的詮釋。依據前二章探討所得之深厚瞭解，而決定了肢體動作方式，以及對音色、樂器演奏法、速度和音樂張力的使用。此章偏重主體性的詮釋以及質性分析，將筆者對本曲指揮的理想和心得，作一全面的敘述。

由以上三章探討、詮釋的過程，模擬、體現出指揮者面對一首樂曲演出時，應有的自我要求，以及準備的過程和方式，並由此導出結論，和最初的理想原則相應比較、互為印證。

“誰能在雪中取火，又鑄火為雪？”音樂的世界有深具規則、精巧技術與深奧理論的客觀成分，也有性靈、美感、共鳴與感動的一面。身為一個指揮，如何以複雜的音樂理論知識為途徑，從樂譜、音樂史以及樂曲分析中體得作曲家的生命情境，梳理出其表情達意所運用

的詞彙語法，在無聲的書案、凝結的記譜中聽見音樂的浪濤聲；並經過自己的肢體、表情在指揮台上傳達給所有演奏家，激起音樂的火  
花與能量的迸放；同時在舞台上當音樂揚起、情緒湧上之時，在激情的洪流中保持冷靜，永遠清明客觀地看著這一場情緒的流動，為演  
奏者指引方向。在投入中保有冷靜，在統合中留有空間，所有的指揮者，在研究、讀譜、詮釋、排練、溝通、演出的整個過程中，都應  
該對自己作這樣的期許。

## 第二章 柯普蘭的生平與創作風格

### 第一節 柯普蘭的生平

艾倫·柯普蘭（Aaron Copland, 1900-1990）是二十世紀美國著名的作曲家、鋼琴家、指揮家、音樂評論家及音樂教育家，對於美國現代音樂及形成「美國音樂」<sup>1</sup>的發展佔有重要的地位。柯普蘭並非出身於音樂家庭，他的整個學習過程可以說是完全出自於自身的學習，其畢生致力於發展創作屬於美國的民族音樂。

#### 一、1900年11月14日至1921年6月

柯普蘭雖為二十世紀傑出的美國作曲家，但其兒童及青少年時期，卻並非在十分優越的音樂環境中度過，柯氏之所以能有後來傑出的表現，除了本身對音樂的執著及天賦外，更重要的是其在青少年階段的努力學習，這時期所學得的音樂基本技能，為他日後赴巴黎學習及後來的音樂創作，奠定了堅實的基礎。

1900年11月14日柯普蘭出生於美國紐約布魯克林（Brooklyn, N.Y.）的一個移民家庭中。他的父親經營一家百貨商店，原名為哈里

---

<sup>1</sup> 此所謂「美國音樂」，是指「能體現美國民族精神，開創並發展美國風格的音樂作品」。

斯·卡普蘭 (Harris Kaplan)，但在 1875 年移民英國時，移民官卻將他的名字誤寫為哈里斯·莫里斯·柯普蘭 (Harris Morris Copland)，於是便將這個名字保留下來，在英國居住兩年後，於 1877 年移民美國。柯普蘭的母親名為薩拉·米頓索爾 (Sarah Mittenthal)，1869 年由立陶宛移民至美國，並於 1885 年與哈里斯·柯普蘭結婚，婚後有五個孩子：拉爾夫 (Ralph)、利昂 (Leon)、羅琳 (Laurine)、約瑟芬 (Josephine) 及艾倫 (Aaron)。在這五個孩子當中，艾倫·柯普蘭是年紀最小的，在他小時候的成長環境中，常聽到兄姊演奏音樂，潛移默化中，但是整個家庭背景與成長環境還不能與世界上一些大作曲家相比，所以柯普蘭學習音樂可以說是完全出於自己，他在著作

《新音樂 1900-1960》( *The New Music 1900-1960* )<sup>2</sup>中是這樣敘述自己的家庭狀況<sup>3</sup>：

“我出生於布魯克林一條單調、無活力的街道。事實上，沒有人把我的家庭、我出生的街道與音樂聯想在一起，但是我不認為家庭對我的音樂沒有影響，在由姊姊伴奏、哥哥演奏小提琴的表演當中，我聽到了一些歌劇片段，也記住了許多繁音拍子 (ragtime)<sup>4</sup> 的音樂。但這些音樂經驗都是偶然聽到的，沒有任何人告訴我音樂是什麼，也沒有人帶我去聽音樂會。對音樂藝術的啟發，完全依靠我自己。”

---

<sup>2</sup> Copland, Aaron. *The New Music 1900-1960*. New York: W. W. Norton, 1968

<sup>3</sup> I was born on a street in Brooklyn that can only be described as drab. Music was the last thing anyone would have connected with it. I don't mean to give the impression that there was no music whatever in our house. My oldest brother played the violin to my sister's accompaniment, and there were passable performances of potpourri from assorted operas. I also remember a considerable amount of ragtime on top of the piano for lighter moments. But these were casual encounters. No one ever talked music to me or took me to a concert. Music as an art was a discovery I made all by myself.

<sup>4</sup> 「繁音拍子」為美國流行音樂的一種風格，它於 1910 至 1915 年間發展至顛峰。其特色在於使用保守的和聲，主要和聲進行是建立在大調的 I 級和 IV 級和弦上，並在之上加一自由富變化的旋律。繁音拍子在創作及演奏上多以鋼琴為主，亦可在鋼琴上再加一獨奏樂器。



(圖 2-1-1) 柯普蘭的雙親<sup>5</sup>

柯普蘭第一次受到音樂的洗禮，是在猶太教堂中接觸到教會音樂，之後又時常在家中聽到兄姊演奏樂器，並開始向姊姊羅琳學習最初的鋼琴課程，於是羅琳便成為柯普蘭在音樂方面的啓蒙老師。此外由於紐約是一個多元文化城市，年輕的柯普蘭除接觸到一般美國民歌外，亦接觸到許多爵士（Jazz）與藍調（Blues）風格的音樂，這些呈現「美國」特色的音樂，對於柯普蘭後來在創作上有著深遠的影響。跟姊姊學習了基礎的音樂技能與知識後，柯普蘭在七歲時，便會在鋼琴上自由即興；十二歲時便陸陸續續將這些在鋼琴上的創作紀錄下來，並逐漸產生成為一位作曲家的願望；十四歲那年，柯普蘭開始向李奧伯德·沃爾夫森（Leopold Wolfsohn）學習鋼琴，這是他

---

<sup>5</sup> [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field\(NUMBER+@od1\(copland+phot0084\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+phot0084)))

第一次向老師正式學習音樂，從沃爾夫森的鋼琴課程中，柯普蘭學到了莫札特、貝多芬及蕭邦等古典鋼琴作品。大約三年之後，又進一步向維克特·魏根斯坦(Victor Wittgenstein)學習鋼琴。1917年9月，柯普蘭經由沃爾夫森的介紹，開始向路賓·哥德馬克<sup>6</sup>(Rubin Goldmark, 1872-1936)學習理論作曲課程，在此同時，柯普蘭亦主動去觀賞各式各樣的演出，包括歌劇、芭蕾等，並常至紐約的圖書館中找尋歐美新音樂的樂譜。1918年柯普蘭自高中畢業，但他未選擇就讀大學，而是決定全心投入音樂領域中。1919年至1921年間，改從克拉倫斯·阿德勒(Clarence Adler)學習鋼琴，同時間仍隨哥德馬克繼續學習作曲，直至1921年6月柯普蘭離開美國赴巴黎為止。

---

<sup>6</sup> 路賓·哥德馬克(Rubin Goldmark)為美國著名作曲家，是匈牙利音樂家卡爾·哥德馬克(Karl Goldmark, 1830-1915)的姪子，他曾就學於紐約及維也納音樂院，之後又在紐約民族音樂學院師從德佛札克(Antonio Dvořák, 1841-1904)。曾擔任美國科羅拉多大學音樂學院院長(1896-1901)，1924年被聘為美國茱麗亞音樂院(Juilliard School)首任作曲系主任直至1936年去世，美國許多著名作曲家都曾是他的學生，例如：蓋希文(George Gershwin, 1898-1937)。



(圖 2-1-2) 六歲時的柯普蘭<sup>7</sup> (圖 2-1-3) 十歲的柯普蘭和姊姊約瑟芬<sup>8</sup>

在向哥德馬克學習理論作曲課程期間，由於哥德馬克十分重視歐洲傳統古典音樂，因此柯普蘭從中習得了功能和聲、對位及奏鳴曲式等創作知識與技巧，哥德馬克還很有系統地向柯普蘭講授了巴哈、貝多芬、華格納、德步西、拉威爾至斯克里亞賓的歐洲音樂發展，大大地豐富了他音樂的知識。柯普蘭在《新音樂 1900-1960》中，有這麼一段對哥德馬克的論述<sup>9</sup>：

---

<sup>7</sup> [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field\(NUMBER+@od1\(copland+phot0021\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+phot0021)))

<sup>8</sup> [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field\(NUMBER+@od1\(copland+phot0085\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+phot0085)))

<sup>9</sup> Goldmark had an excellent grasp of the fundamentals of music and knew very well how to impart his ideas. This was a stroke of luck for me. I was spared the floundering that so many American musicians have suffered through incompetent reaching at the start of their theoretical training.



“哥德馬克對音樂理論的掌握有著精闢的理解，並且十分懂得如何傳授他的觀點。這對於我是非常幸運的，因為我避免了許多美國音樂家在開始學習音樂理論時，由於不適切的教學方式所導致的失敗與錯誤。”

在柯普蘭少年時期最初的幾位音樂教師中，雖然哥德馬克對他的影響和幫助是最大的，但哥德馬克對於柯普蘭渴望學習的現代作曲技法，始終持保守的態度，令年輕的柯普蘭有些失望。1920年3月，柯普蘭拿著他創作的鋼琴曲《幽默詼諧曲：貓與鼠》(*Scherzo Humoristique: Le Chat et la Souris*, 1920)給老師看，但卻未引起哥德馬克的興趣及重視。自此之後，柯普蘭只得創作兩種類型的作品：一種是他真正感興趣但卻只能私下寫作的現代技法作品；一種則是依照古典創作原則，為符合老師哥德馬克期望所寫的作品。

雖然未獲得老師的支持，但當時柯普蘭的朋友都非常支持他創新的觀念，並鼓勵他做各方面的嘗試，其中雅尼·凡尼歐(Arne Vainio)曾向其闡述美國社會運動背後理想價值；而另一位文學界的朋友艾倫·雪佛(Aaron Schaffer)則推薦他閱讀《珍·克里斯多福》(*Jean-Christophe*)及《日規》(*The Dial*)等文學名著，並極力主張柯普蘭赴當時已是世界音樂文化中心的巴黎學習。1921年柯普蘭做出了赴法國巴黎求學的決定，成為他一生中最重要的轉捩點。

## 二、1921年6月至1924年6月

在1920年代初期，歐洲剛剛結束了第一次世界大戰，戰爭不僅摧毀許多生命與財產，亦損耗了各國的國力。這時的歐洲雖然經濟

蕭條，但因製造業的改進，使得科技與工業生產明顯提升，並促成了生活水準的提高。此種社會環境所帶來的安定、樂觀與積極思想，導致了各種現代藝術流派的相繼出現，而由於大多數藝術家在創作上強調個別獨創性，使得藝術的發展上脫離了十九世紀後期的浪漫主義。由於正值第一次世界大戰德國及奧匈帝國的戰敗，使得歐洲音樂文化中心轉移到巴黎，許多新的藝術型態都匯集於此，而大量音樂會的舉行，提供了許多新音樂作品首演的機會，並進而促成更多元作品的產生。

1921年6月，柯普蘭和幾位美國學生一起乘船赴法國巴黎，準備進入位於巴黎近郊楓丹白露（Fontainebleau）專為美國人開設的「美國音樂學院」（American Conservatory）學習。1921年9月23日，柯普蘭的作品《幽默詼諧曲：貓與鼠》及鋼琴曲《三首情緒音樂》（*Three Moods*），在楓丹白露的一場音樂會中獲得正面的評價，使他順利地踏出第一步。

在法國這三年期間，柯普蘭從里卡多·韋涅斯（Ricardo Viñes, 1875-1943）學習法國鋼琴音樂，並隨阿爾貝·沃爾富（Albert Wolff, 1884-1970）學習指揮；作曲一開始是跟保羅·安東尼·維達爾（Paul Antonin Vidal, 1863-1931），後來他聽說了當時聲望日益提高的女教師娜迪雅·布朗惹（Nadia Boulanger, 1887-1979）<sup>10</sup>（圖 2-1-4），在經過仔細思考後，柯普蘭成為布朗惹的第一位美國學生。由於布朗惹

---

<sup>10</sup>法國作曲家、指揮家，為法國著名作曲家莉麗·布朗惹（Lily Boulanger, 1893-1918）的姊姊，習和聲於維達爾（Vidal），習管風琴於威爾納（Vierne），習作曲於佛瑞（Fauré）及威多爾（Widor）。1908年以 *La sirène* 獲得羅馬大獎（Prix de Rome），其最為世人所知的作品是與 Raoul Pugno 共同合作的戲劇音樂《Citta morte》（1911）及歌曲《Les heures claires》（1909-12）。在指揮方面，她對於將蒙台威爾第（Monteverdi）的作品重新推介於世扮演了重要的角色。

精通音樂史上各類音樂風格的作品，並對現代音樂的發展十分熟悉，因此她向柯普蘭介紹大量的現代音樂作品與創作技法，例如：斯特拉溫斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）、馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911）、米堯（Darius Milhaud, 1892-1974）、奧內格（Arthur Honegger, 1892-1955），亦鼓勵柯普蘭發展其創作上的個性。柯普蘭在《新音樂 1900-1960》紀錄當時他在法國的學習情況<sup>11</sup>：

“在法國學習音樂是我感到最幸運的時期。戰爭並未抑制了藝術的活力與創造力，以音樂方面而言，巴黎是一個國際性各種新作品的試驗舞台，戰爭的黑暗時期所創作的大量新音樂作品，現在都第一次被聽到。荀貝格（Arnold Schoenberg, 1874-1951）、斯特拉溫斯基、巴爾托克（Béla Bartók, 1881-1945）、法雅（Manuel de Falla, 1876-1946）等，這些人對於我都是新的名字。此外，還聽到其他年輕一代的作曲家，如：米堯、奧內格、歐瑞克（Georges Auric, 1899-1983），以及其他“法國六人組”<sup>12</sup>（Les Six）成員的作品。而一些法國以外的作曲家作品也得以被演出，如：辛德密特（Paul Hindemith, 1895-1963）、普羅高菲夫（Sergey Prokofiev, 1891-1953）、希曼諾夫斯基（Karol Szymanowski, 1882-1937）、馬利皮耶羅（Gian Francesco Malipiero, 1882-1973）、高大宜（Zoltán Kodály, 1882-1967）等。這對我而言是一個難得體驗的音樂環境，而在此種氛圍中，使我能夠繼續我的創作與學習。”

---

<sup>11</sup> 詳細原文如下：It was a fortunate time to be studying music in France. All the pent-up energies of the war years were unloosed. Paris was an international providing ground for all the newest tendencies in music. Much of the music that had been written during the dark years of the war was now being heard for the first time. Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Falla were all new names to me. And the younger generation was heard from also—Milhaud, Honegger, Auric, and the other noisy members of the Group of Six. Work by many composers outside France were performed—Hindemith, Prokofiev, Szymanowski, Malipiero, Kodály. It was a rarely stimulating atmosphere in which to carry on one's studies.

<sup>12</sup> 法國六人組是源於對浪漫主義及華格納象徵主義的反動，其成員包括杜蕾（Louis Durey, 1888-1979）、奧內格、米堯、歐瑞克、浦朗克（Francis Poulenc, 1899-1962）及泰葉菲（Germaine Tailleferre, 1892-1983）。在創作思想上主要受法國作曲家薩替（Erik Satie, 1866-1925）及法國作家科克托（Jean Cocteau, 1889-1963）的啓示。



(圖 2-1-4) 娜迪雅·布朗惹。

除了擴大在音樂創作上的視野外，柯普蘭在巴黎經由老師布朗惹的引見，結識了指揮家瑟奇·庫瑟維茲基（Sergey Koussevitzky, 1874-1951）<sup>13</sup>，庫瑟維茲基在當時法國曾首演許多新音樂作品，並會在每年春季及秋季於巴黎歌劇院（Paris Opera）所舉辦的系列管弦樂音樂會中，加入一些新創作曲目，由於庫瑟維茲基對於新音樂的推展十分積極，因此這位指揮家對於後來柯普蘭作品的介紹與發表，

---

<sup>13</sup> 俄裔美籍指揮家，1874 年生於維士尼佛羅契克（Vyshni Volochek），1894 年畢業於莫斯科音樂院，1917 年移民法國，1921 年成立庫瑟維茲基音樂會，1924 年起指揮美國波士頓交響樂團，在往後的 25 年中，帶領該團成為世界一流的樂團，1934 年於麻州創立波克夏音樂節，並於 1940 年將此音樂節擴大為成立波克夏音樂院。1942 年設立庫瑟維茲基音樂基金會，鼓勵作曲家從事音樂創作，美國作曲家中受益於此基金會獎勵的有巴伯（S. Barber）、柯普蘭及韓森（Hanson）。1941 年成為美國公民，1951 年卒於波士頓。

扮演了重要的角色，而對柯普蘭而言，庫瑟維茲基亦在其平凡稚嫩的音樂世界中，注入了活力與勇氣。此外，柯普蘭還結識了喬伊斯<sup>14</sup>（James Joyce, 1882-1941）、海明威<sup>15</sup>（Ernest Hemingway, 1899-1961）、龐德<sup>16</sup>（Ezra Pound, 1885-1972）等文學家，並透過與這些藝術界與文學界大師的不斷往來，進一步地擴大了思想深度與藝術視野。除了這些大師外，柯普蘭的遠親，亦是在巴黎的室友，即後來成為著名戲劇評論家的紐約同仁劇團（Group Theatre）<sup>17</sup>團長克勒曼（Harold Clurman, 1901-1980）<sup>18</sup>，對他在藝術觀及世界觀的拓展上亦有重要的影響，他們常一起出入由畢其（Aylvia Beach）在巴黎開設的「莎士比亞書店」，並時常相偕至博物館及音樂廳觀賞許多展覽及演出活動，藉由這些廣泛的接觸，柯普蘭深深感受到何謂藝術的創新，他曾在《新音樂 1900-1960》中提到：

那時（在法國巴黎時期）的口號是強調「獨創性」（Originality），所有節奏、和聲及樂曲結構的法則都被打破，每一位處在前鋒的作曲家，都極欲按照他自己的觀念及思想來修改這些傳統法則。

除上述外，克勒曼亦鼓勵柯普蘭擺脫既成觀念的限制，並大膽建立自己的創作觀點與系統。

---

<sup>14</sup> 愛爾蘭小說家、劇作家及詩人，嘗試以各種創新的手法改變傳統小說的性質，重要作品有《青年藝術家的肖像》（*A Portrait of the Artist as a Young Man*）、《尤里西斯》（*Ulysses*）、《為芬尼根守靈》（*Finnegans Wake*）。

<sup>15</sup> 1899年生於伊利諾州的奧克帕克（Oak Park），1961年於西班牙家中因受不了疾病的折磨而以獵槍自殺。著名作品有《老人與海》（1952）、《戰地鐘聲》（1940）、《日出》（1926）。

<sup>16</sup> 美國詩人，是二十世紀爭議最大的文學巨人，對於現代文學有著重要的影響力，代表作品有詩集《燈光熄滅之時》（*A Lume Spento*, 1908）、《詩章》（*The Cantos*, 1925）。

<sup>17</sup> 在1929-41年間的一個紐約戲劇組織，目的在為當時蕭條及死氣沈沈的劇場注入生命力，該組織由戲劇公會發起，並採用斯坦尼司拉夫斯基（Stanislavsky）表演法，後來此法成為美國劇場主要表演風格，這個組織在1941年因經費問題而解散。

<sup>18</sup> 美國導演、戲劇評論家及作家，1923年畢業於巴黎大學，1923-24年間於巴黎師事科波（Jacob Copeau），1924年返回紐約，曾任同仁劇團團長、劇院協會演員及舞台監督，其劇評及散文接收錄在《謊言似真理》（1958）、《裸的意象》（1966）及《神的遊戲》（1974）三本書中，逝於紐約市。

在法國求學期間，《帕薩卡里亞舞曲》（*Passacaglia*, 1922）及前期作品《古詩》於 1923 年得到出版德步西及拉威爾作品的法國著名的樂譜出版商杜蘭德<sup>19</sup>（*Durand*）出版，這對於年輕的柯普蘭在創作上而言是一大榮譽，亦代表著其作品已經逐漸受到法國音樂界的重視。

### 三、1924 年以後：

1924 年 6 月，柯普蘭離開巴黎返回紐約，此時的美國出現一股追求表現「美國文化特色」的浪潮，並企圖超越當時世界藝術文化中心的巴黎。美國在嚴肅音樂（*Serious Music*，指專業、學院及古典的音樂）的創作與發展上，直至 1920 年代初期，大致上仍只是歐洲音樂的複製，美國嚴肅音樂在民族性的呈現上，遠遠落後於當時美國民間通俗音樂（*Pop Music*）的發展。

柯普蘭在 1924 年回到美國後，以作曲家、鋼琴家、演說者及音樂組織推動者的身份活躍於美國音樂界，他深切體認到美國嚴肅音樂落後於通俗音樂發展的後果，並提出了建立具美國特色的民族音樂主張，在柯普蘭的《新音樂 1900-1960》中，他以歐洲各國音樂的

---

<sup>19</sup> 法國著名樂譜出版公司，由 Marie Auguste Durand（1830-1909）於 1869 年成立，1891 年更名為「A. Durand & Fils」，1909 年再度更名為「Durand & Cie」至今。其所出版樂譜多為近代法國作曲家作品，例如聖賞、德步西、拉威爾、佛瑞、杜卡斯、法朗克、法雅、米堯、普浪克等。



發展，來強調建立美國民族音樂特色的必要性<sup>20</sup>：

“今天我們所處的環境，與俄國在上一世紀所面臨的情景是有些相似的。俄國由於民族音樂學派的形成，而成為一個音樂發展成熟且具特色的國家，在西洋音樂史中佔有一席之地。這一過程始自葛令卡（Mikhail Ivanovich Glinka, 1804-1857），後來經由「俄國五人組」（Mighty Handful），至現代則有斯特拉溫斯基，普羅高菲夫與蕭士塔高維契（Dmitry Shostakovich, 1906-1975），這些俄國作曲家在創作上，表現出從未有過的全新感情世界。俄國音樂發展的例子，清楚地表達出「一個民族，只有在開始培養出具有獨創性的作曲家及藝術家時，才能夠在音樂發展上達到獨立與成熟」。而現在的問題在於：我們能建立一個具獨創性的美國音樂嗎？”

爲了身體力行建立真正的美國音樂，柯普蘭於 1924 年開始和美國紐約的「作曲家聯盟」<sup>21</sup>（League of Composers）有所接觸，1925 年開始在該組織的刊物《現代音樂》（*Modern Music*）及其他報章雜誌上發表文章，在文章中柯普蘭常傳達出對美國青年作曲家的高度期待與堅定信心，並撰文推介了許多青年作曲家，如愛德家·瓦列斯（Edgard Varese, 1883-1965）、亨利·柯威爾（Henry Cowell, 1897-1965）等等。1928 年柯普蘭才正式加入了這個組織，並於 1948 年至 1950 年間擔任該組織的主席。1928 年至 1931 年間，柯普蘭與當時僑居歐

---

<sup>20</sup> 詳細原文如下：Our position today is not so very different from the picture presented by Russia in the past century. Russia became a mature musical nation, as we have seen, through the gradual emergence of a school of native composers, beginning with Glinka, leading to the Five, and producing in recent times a Stravinsky, a Prokofiev, and a Shostakovich. The Russian composer gave expression to a new world of feeling that had never before found its voice in music. The example of Russia, to take only one country, shows clearly that a nation may be said to have come of age, musically speaking, only when it begins to produce composers-original composers. The question now presents itself: what chance have we if producing an original native school of composers?

<sup>21</sup> 該組織於 1923 年結合一批美國青年作曲家所成立，其創立宗旨爲「創作具美國精神及民族語言的音樂作品，並演奏並推廣美國音樂作品」，該組織亦創辦一份名爲「現代音樂」（*Modern Music*）的刊物，主要是推廣美國青年作曲家的作品，這個組織目前爲「國際現代音樂協會」（International Society of Contemporary Music，簡稱 ISCM）在美國的分支機構。

洲的美國作曲家羅傑·塞申斯 (Roger Sessions, 1896-1985)，共同組織了一系列發表新作品的音樂會，名為「柯普蘭-塞申斯音樂會」(The Copland-Sessions Concerts)，為推展美國青年作曲家新音樂作品盡更大的力量，從 1928 年 4 月 22 日舉行第一場到 1931 年 12 月 16 日舉行最後一場為止，前後共舉辦了十場的新音樂發表會，其中在紐約演出八場，巴黎及倫敦各一場，演出內容為包括柯普蘭自己在內的幾十位青年作曲家的新作品，此一系列音樂會提供了青年作曲家創作的舞台，並累積作曲家的創作實力，對於美國民族音樂學派及嚴肅音樂的發展有其實質的貢獻。

1929 年柯普蘭成立了美國「柯斯-柯布出版公司」(Cos Cob Press)，除出版了拉格斯 (Carl Ruggles)、艾維斯 (Charles Ives)、塞申斯 (Roger Sessions)、哈里斯 (Roy Harris)、皮斯頓 (Walter Piston) 等近代美國作曲家的樂譜外，亦提供新創作音樂作品一個出版的機會與管道。1932 年至 1933 年間，柯普蘭發起了「雅多之春音樂節」(Yaddo Spring Festivals)，音樂節中除親自演出自己的作品《鋼琴變奏曲》(*Piano Variations*) 外，並呼籲音樂學者必須重視新音樂的研究與評論，及積極參與美國新音樂的活動。1937 年與一些作曲家共同成立「美國作曲家同盟」(American Composers' Alliance, 簡稱 ACA)，1939 年在推動「美國音樂協會」(American Music Congress, 簡稱 AMC) 的成立。在接下來 1932 年至 1942 年的這十年間，柯普蘭指導了許多後來活躍於世界樂壇的著名音樂家，例如戴蒙 (David Diamond)、威廉·舒曼 (William Schumann)、卡特 (Elliott Carter)、伯恩斯坦 (Leonard Bernstein)、范因 (Irving Fine)、佛斯 (Lukas Foss)、



崛克曼（Jacob Druckman）及戴爾崔迪西（David del Tredici）等。

從 1932 年開始至 1940 年代中期，在生活上，柯普蘭和著名的攝影家偉特·克拉夫特（Victor Kraft）一起旅行並同居，雖然柯普蘭在生活上極為謹慎，但仍被視為第一位具有顯著同性戀傾向的作曲家。在政治上，由於 1929 年至 1933 年間的全球經濟大恐慌（Depression），使人們對於民主制度的經濟體系產生懷疑，而柯普蘭基於社會責任與同情心，開始對共產主義及法西斯主義所展現出來的具體成果所深深吸引。1932 年柯普蘭在墨西哥音樂家恰貝斯（Carlos Chávez, 1899-1978）<sup>22</sup>的邀請下，第一次踏上墨西哥這個國度，柯普蘭在首次接觸了墨西哥民間音樂，即被其迷人的音樂情調及複雜節奏所吸引，這對其之後的音樂創作產生了很大的影響；此外，他亦會見了當時墨西哥共產主義革命政府階層及人民，並且急欲拜訪蘇聯這個社會主義龍頭，1934 年柯普蘭在明尼蘇達州發表了一篇以農工階級為主的演說，創作了工農合唱曲《五月一日上大街》（*Into the Street May First*），並分別於 1934 年五月發表在《新群眾》（*The New Masses*）雜誌及 1935 年的《勞動者歌曲第二集》（*Workers' Songbook II*）。

1927 年至 1937 年間，柯普蘭至紐約新立社會研究學校（The New School of Social Research, N.Y.）講授現代音樂，這些授課的講稿

---

<sup>22</sup> 墨西哥作曲家，恰貝斯是一位自學的作曲家，其作品風格深受印地安文化影響，1923 年至 1924 年間首次拜訪美國，1926 年至 1928 年居住美國紐約，並與柯普蘭、柯維爾（Henry Cowell, 1897-1965）與華瑞斯（Edgar Varèse, 1883-1965）密切交流，返回墨西哥後，擔任墨西哥交響樂團總監及國立音樂院（National Conservatory）校長，對於墨西哥音樂文化界有重要深遠的影響。

及資料，後來被編進他的《如何欣賞音樂》(*What to Listen for in Music*)及《我們的新音樂》(*Our New Music*)兩本著作中，並分別在1939年及1941年於紐約做首次出版。1940年至1965年間，柯普蘭受指揮家庫瑟維茲基之邀擔任坦格塢(Tanglewood)柏克夏音樂中心(Berkshire Music Center)作曲系主任，並於1957年至1965年間兼任該學院院長，該音樂中心是由庫瑟維茲基所創辦的暑期音樂學校，目的在培養音樂資優學生，並做為波士頓交響樂團演出的補充人才，庫瑟維茲基認為最好的學生需由最優秀的師資教導，因此樂團訓練及指揮課程由其親自擔任，作曲課程除聘請柯普蘭外，亦聘請辛德密特(Paul Hindemith)為客座教授，柯普蘭在這二十五年當中，所教授的學生約有四百餘人，並鼓勵恰貝斯、希柯維茲(Citkowitz)、武滿徹(Toru Takemitsu, 1930-1995)等新音樂作曲家，在其著作《新音樂 1900-1960》中，有下列關於這段時期的描述<sup>23</sup>：

“這是我與美國最有影響力的年輕音樂家相互交流的一個時期，在這些年的夏季中，有許多廣播電視講座、演講、討論、排練、音樂會及作曲課程等，這是一個令人興奮及豐富收穫的時期。”

此外在1935年及1944年，柯普蘭二度至哈佛大學代理皮斯頓(Piston)的作曲課程。1951年至1952年間，受邀擔任哈佛大學詩學教授(Harvard's Charles Eliot Norton Professor of Poetics)，此為第一位美國作曲家擔任這個職務，1952年柯普蘭將詩學講授期間的講稿加以匯集整理，於麻州(Massachusetts)出版他的第三本著作《音樂與想像》(*Music and Imagination*)，並將此書題獻給其大哥拉爾夫·柯普

---

<sup>23</sup> 《The New Music 1900-1960》p.167.

蘭 (Ralph Copland, 1888-1952)。

至 1940 年代晚期，柯普蘭已被公認為當代美國重要的作曲家，1949 年他搬離居住已久的曼哈頓 (Manhattan) 地區，開始為期三年的無固定住所時期，直至 1952 年才在紐約州奧辛寧 (Ossining N. Y.) 的「避暑農莊」(Shady Land Farm) 購置了一幢改裝的穀倉作為住所，並持續居住至 1961 年。在這期間，由於柯普蘭參加了 1949 年由共產主義者所發起的「世界和平會議」(World Peace Conference)，因此成為大家攻擊譏伐及調查的對象，雖然柯普蘭極力否認他是共產黨員，但仍被取消了他預定在 1953 年總統就職時演出《林肯肖像》(*Lincoln Portrait*) 的機會，這一時期雖暫時不如意，但仍舊不影響其日漸升高的聲望。

1950 年代起，柯普蘭除了創作之外，亦從事演講、教育及寫作；而在指揮方面，他曾於 1942 年六月指揮哥德曼管弦樂團 (Goldman Symphony Orchestra) 演出《戶外序曲》(*An Outdoor Overture*)，但立志將指揮視為一個正式工作則始自於 1947 年。1946 年的春天，辛辛那提交響樂團 (Cincinnati Symphony Orchestra) 赴芝加哥演出，此時指揮古森斯 (Sir Eugene Goossens, 1893-1962) 突然生病，而演出曲目中安排有《阿帕拉契之春》，因此樂團負責人希望柯普蘭能擔任此次演出的指揮，但柯普蘭考慮到演出曲目中尚有其他作品，因恐準備不及而放棄了此次的指揮機會，在這次的事件後，柯普蘭下定決心學習指揮，他在《新音樂，1900-1960》中曾回憶：「……這個事件使我決心要學習指揮，至少指揮我自己的作品，畢竟每一個作曲家都希望能將自己的作品成為實際的音響」。1947 年柯普蘭二度赴墨

西哥，並指揮墨西哥交響樂團；之後並於 1958 年初次指揮紐約愛樂（New York Philharmonic Orchestra）公開演出後，便開始他接下來二十餘年的國際指揮家生涯，直至 1980 年代，他在世界各國共指揮超過五十個交響樂團，在他的指揮曲目中雖多安排自身作品，以親身確切詮釋出自己的風格，但柯普蘭亦演出了超過八十位作曲家的作品，而且對於各種風格曲目及新作品皆勇於嘗試。在錄音方面，柯普蘭灌錄了許多自己的管弦樂作品及部分鋼琴作品。



(圖 2-1-5) 柯普蘭指揮時的神情<sup>24</sup>

1961 年後柯普蘭遷居至紐約州皮克啓 (Peekskill) 附近的「堅石山莊」(Rock Hill, 圖 2-1-6), 直至 1990 年過世。在其所有作品中的百分之九十五, 皆是在 1972 年之前所創作, 1972 年之後則少有新作品的產生, 柯普蘭自己曾說:「並非我不再熱愛創作, 而是似乎某人截斷了我創作靈感的源頭」。1970 年代中期開始, 柯普蘭逐漸有阿茲海默症 (Alzheimer) 短暫記憶消失的狀況發生, 1980 年代中期開始則常態性的以藥物來控制病情。就在他九十歲生日後的幾個星期, 柯普蘭因肺炎併發呼吸衰竭而與世長辭, 其所遺留下的大批遺產則作為「柯普蘭音樂基金會」(Aaron Copland Foundation for Music) 的成立基金, 這個基金會並以「非營利性地支持現代音樂及年輕作曲家」為宗旨, 1995 年美國國會圖書館 (Library of Congress) 將柯普蘭的創作手稿、相關照片、私人來往信函及音樂相關評論作完整且全面的整理, 除在圖書館內的書面資料開放民眾查詢外, 亦上傳至全球資訊網提供世界各地研究者一個更為快速方便的研究、參考管道<sup>25</sup>。

---

<sup>24</sup> [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field\(NUMBER+@od1\(copland+phot0038\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+phot0038)))

<sup>25</sup> 詳細網址如下: <http://memory.loc.gov/ammem/achtml/achome.html>



(圖 2-1-6) 柯普蘭於 1961-1990 居住於「堅石山莊」住所外貌<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field\(NUMBER+@od1\(copland+phot0097\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+phot0097)))

#### 四、得獎記錄及所獲榮譽

柯普蘭一生除從事音樂創作與教學外，自 1950 年代起亦以鋼琴家、指揮家、音樂評論者及音樂傳播者的角色出現在大眾媒體，他曾在許多電視節目中積極宣揚其音樂創作及教育理念，例如他曾為美國國家教育網（National Education Television Network）及英國國家廣播網（BBC）中，製作一系列介紹其第一號交響曲、溫柔鄉組曲、小提琴奏鳴曲及愛蜜麗·狄金森的 12 首詩等作品。柯普蘭終其一生皆以推動新音樂為使命，並做為美國音樂及現代音樂的傳播者及代言人，以下為其一生中所獲榮譽與得獎記錄（表 2-1-1）：

時間	所獲榮譽	得獎作品
1925	美國古根漢研究獎學金（Guggenheim Fellowships） <sup>27</sup>	
1926	美國古根漢研究獎學金（Guggenheim Fellowships）	
1929	美國無線電勝利公司交響樂 5000 美元獎學金（RCA Victor Award）	舞蹈交響曲（Dance Symphony）
1945	紐約音樂評論獎（New York Music Critics Circle Award）--傑出戲劇作品（Outstanding Theatrical Work）	芭蕾舞—阿帕拉契之春（Ballet: Appalachian Spring）
1945	普立茲音樂獎（Pulitzer Prize for Music）	管弦組曲—阿帕拉契

<sup>27</sup> 該獎學金為約翰·賽門·古根漢基金會（John Simon Guggenheim Foundation）提供給研究生或藝術家的獎學金，此基金會於 1925 年由賽門·古根漢夫婦為其死去的兒子而成立，每年由具有創作性的年輕藝術家或具有實行研究能力的青年公開競爭。1970 年代初期，每年約發給 375 個名額，平均每人獲得 7000 美元獎學金。

		之春 ( Suite: Appalachian Spring )
1947	紐約音樂評論獎 ( New York Music Critics Circle Award )	第三號交響曲 ( Symphony No.3 )
1950	電影藝術與科學奧斯卡獎 ( Oscar Award from the Academy of Motion Picture Arts and Sciences )	電影「女繼承人」( The Heiress ) 配樂
1956	美國藝術與文學學會音樂金牌獎 ( Golden Medal for Music from the American Academy of Arts and Letters )	
	美國普林斯頓大學 ( Princeton Univ. ) 榮譽博士	
1957	美國布蘭黛斯大學 ( Brandeis Univ. ) 榮譽博士	
1958	美國衛斯理大學 ( Wesleyan Univ. ) 榮譽博士	
1959	美國 Temple 大學 ( Temple Univ. ) 榮譽博士	
1961	麥克杜威獎 ( MacDowell Medal )	
	美國哈佛大學 ( Harvard Univ. ) 榮譽博士	
1964	總統自由獎 ( Presidential Medal of Freedom )	
1967	美國 Rutgers 大學 ( Rutgers Univ. ) 榮譽博士	
1970	美國耶魯大學 Howland 紀念獎 ( Howland Memorial Prize from Yale University )	
	西德指揮官級功勳十字勳章 ( Commander's Cross of the Order of Merit in West Germany )	



	義大利羅馬 Santa Cecilia 音樂院榮譽會員 (Honorary member of the Accademia Santa Cecilia, Rome)	
	美國俄亥俄州州立大學 (Ohio State Univ.) 榮譽博士	
	美國紐約州立大學 (N.Y. Univ.) 榮譽博士	
1971	美國哥倫比亞大學 (Columbia Univ.) 榮譽博士	
	英國約克大學 (York Univ.) 榮譽博士	
1979	美國甘迺迪中心榮譽 (Kennedy Center honor)	
1986	美國藝術獎章 (Medal of Arts)	
1986	美國國會金牌獎 (Congressional Golden Medal)	

(表 2-1-1)

除了上列之外，柯普蘭亦是許多學術學會的會員，其中包括有：美國藝術與文學學會會員 (American Academy of Arts and Letters)，並曾擔任該會會長；波士頓的美國藝術與科學學會會員 (American Academy of Arts and Science, Boston)；英國倫敦皇家音樂院特別會員 (Royal Academy of Music)；英國皇家藝術學會會員 (Royal Society of Arts)；阿根廷布宜諾斯艾利斯的國立藝術學院特別會員 (Academia Nacional de Belles Artes, Buenos Aires)；智利大學特別會員 (University of Chile)。柯普蘭亦曾在許多重要音樂機構擔任要職，其中包括有：美國音樂中心 (American Music Center)、國際現代音樂協會美國分會 (American Branch of the International Society of Contemporary Music)、美國庫瑟維茲

基基金會（Koussevitzky Foundation）、愛德華·麥克杜威協會（Edward MacDowell Association）、查理士·艾維斯基金會（Charles Ives Foundation）、納溫堡基金會（Naumberg Foundation），並擔任音樂刊物《新音樂展望》（*Perspectives of New Music*）的顧問編輯。在 1982 年間，美國紐約市立大學皇后學院的音樂系（Queens College of the City University of N.Y.）更名為「柯普蘭音樂學院」（Aaron Copland School of Music），以表揚柯普蘭對於美國近代音樂的貢獻。

## 第二節 柯普蘭的創作風格

柯普蘭的音樂作品風格鮮明地體現出美國社會的發展、民族風貌及成長背景，他曾經在《柯普蘭論音樂》(*Copland on Music*) 提到：

「每個作曲家的作品皆受到時代、生活環境及聽眾的影響。……而如同其他藝術創作一般，作曲家亦是根據生活經驗來創作音樂，而創作出的作品除反映出個人的音樂風格外，亦顯示出當代的美學思想」<sup>28</sup>。柯普蘭致力於使其作品既要有個人及時代特色，又必須與人民的生活貼切，讓社會大眾接受，因此其音樂具有濃郁的美國音樂特色，並展現出爵士音樂及藍調音階的風格。在旋律的創作上，柯普蘭常以完全四度及完全五度音程為基礎，給人一種遼闊舒展的感覺，其音調多高亢有力，節奏則強勁歡愉富變化，具有一種生氣勃勃的精神風貌，在音樂創作時常採用美國民歌、各地民謠及爵士音樂等民間音樂為素材，而在其舞劇及歌劇的題材選用上，也多以美國建設時期人民的現實生活為根據。這些鮮明的特徵，與其平時注重作曲家與現實社會大眾的溝通聯繫，及注意音樂語彙的大眾化有直接的關係，即使柯普蘭欲將音樂貼近、融入於人民的生活中，但並不影響其開創性與獨特性，其作品中大膽採用半音變化、不協和音、複雜的節奏變化及交替的節拍等。而關於傳統古典音樂及二十世紀種種新音樂創作技法的關連性，柯普蘭提出：「整個音樂史即是音樂風格持續演

---

<sup>28</sup> Copland, Aaron. *Copland on Music*. New York: W. W. Norton, 1963. p.6

變的歷史，在音樂史上沒有一位作曲家的作品風格是由其完完全全獨創的，更不能以音樂作品的複雜性來評定作品的優劣」<sup>29</sup>。

柯普蘭主要是在鋼琴上創作音樂，等到在鋼琴上創作至一個階段時才會考慮到配器上的問題，因為他認為若太早決定配器，會因思考到樂器的性能及音色而限制了創作的空間，另一方面柯普蘭常會將早期創作的草稿、作品及旋律片段用於往後的作品當中，例如在《女繼承人》（*The Heiress*, 1942）中，柯普蘭便引用了一段在創作《鋼琴變奏曲》（*Piano Variations*, 1930）時所捨棄的樂段。柯普蘭在寫作時非常細心仔細，並強調自我省視的重要性，也因此他的作品在首次出版後，很少有錯誤再修正的情形。

柯普蘭的音樂創作大略可分為四個時期，這四個分期主要是依據創作風格形式及時代變遷來劃分，但這些音樂風格的分期並非是絕對的，因為作曲家各時期的作品往往存在著對前一時期風格的延續及作為下一時期另一風格的孕育，因而形成時間上的重疊及風格並存的情形，更常見的是在前一時期零星出現的創作技法，隨著時間的推移而逐漸演變成為下一時期的主流風格，在以下四個時期中可以看到柯普蘭在創作上由模仿—發展—成熟—綜合的完整過程，以及關於這四個時期創作風格及作品的論述。

#### 一、第一時期（1929 年之前）：

兒童時期的居住環境，使柯普蘭接觸了許多美國傳統民族音樂，這為其日後創作提供了重要的素材與方向；少年時期則從哥德馬克

---

<sup>29</sup> Gleason, Harold and Warren Becker. *20<sup>th</sup>-century American Composers* 2<sup>nd</sup> Ed. New York: Frangipani Press, 1980. p.38

習得了德奧古典音樂的知識與作曲技巧，為其日後赴巴黎的學習奠定了良好的基礎；在巴黎則從布朗惹學習了現代音樂的創作技法及見識了各種新音樂發展。這個時期柯普蘭所創作的作品，表現出多種風格特徵，其中很多帶有模仿的痕跡，顯示出一位作曲家在創作初期多方面探索的特點，而這個時期亦是形成柯普蘭個人創作風格的萌芽階段，在其心目中已逐漸建立創作屬於美國音樂的獨特美學觀點，但作曲手法的運用上還不夠成熟；此時期作品中所採用的手法較為凌亂多樣，由於其中很多作品都只是學習中的一個過程，因此並不能完全看出作曲家屬於自己風格的表達方式，但可清楚看出除受到法國現代音樂影響的痕跡，柯普蘭在極欲寫出「美國音樂」的強烈願望驅使下，亦運用了爵士音樂風格做為創作素材。這個時期柯普蘭尚未建立起獨特的個人創作風格，嚴格來說應屬於「習作時期」，在以「創新、求變」為創作理念下，柯普蘭嘗試了 1920 年代至 1930 年代各種新的風格思想，因此作品風格並不固定於一個特色，但主要還是受到下列四個方面的影響：

（一）作曲家哥德馬克的古典音樂創作技法：由於哥德馬克強調嚴謹的古典創作技法，因此柯普蘭最早期的作品在風格上反映出受到義大利歌劇、蕭邦及李斯特鋼琴作品與基督教音樂的影響，但作品中卻又隱含著模糊調性及非傳統曲式結構的運用，並吸收了近代作曲家德步西（Claude Debussy, 1862-1918）及斯克里亞賓（Alexander Nikolayevich Skryabin, 1872-1915）的音樂風格。

（二）從法國作曲家布朗惹習得的現代音樂技法：柯普蘭在巴黎學習作曲期間，時常參加由布朗惹所舉辦的「星期三午茶聚會」

(Wednesday Teas)，在這聚會當中，柯普蘭除認識許多著名的藝術家外，亦從這些名家的討論中獲得了許多關於藝術風格演進及哲學的探討；另一方面除了在巴黎的美國音樂院學習外，柯普蘭利用假期至英國、比利時、義大利、奧國及德國與當地作曲家作學術交流，並從中廣泛地接觸了魏本 (Anton Webern, 1883-1945)<sup>30</sup>、巴爾托克 (Béla Bartók, 1881-1945)<sup>31</sup>、哈巴 (Alois Hába, 1893-1973)<sup>32</sup>、辛德密特 (Paul Hindemith, 1895-1963)<sup>33</sup>、懷爾 (Kurt Weill, 1900-1950)<sup>34</sup>等許多作曲家的作品，對於米堯的作品中融合了法國、美國及猶太民族的音樂風格亦深感敬佩，此外並學習到佛瑞及馬勒作品中的對位技法，並著手創作芭蕾舞劇《格魯格》。

(三) 斯特拉溫斯基的音樂風格<sup>35</sup>。

(四) 美國爵士 (Jazz) 音樂。

---

<sup>30</sup> 奧國作曲家，二十世紀表現主義 (Expressionism) 的作曲家，被認為是「十二音列技法」(Twelve-note Technique) 最佳的詮釋者，其作品擺脫傳統結構的束縛，喜用法國印象派的點描技法，呈現出無主題及簡明扼要的特性。

<sup>31</sup> 匈牙利音樂家，大量採集東歐民歌，並將採集結果體現至創作上，其作品中含有大小調外的各種調式及音階，旋律中包含大量不規則的節奏、自由節拍、不對稱的樂句結構及自由變換速度，和聲上採用非三和弦的和聲結構。

<sup>32</sup> 捷克作曲家，是第一位在小提琴及中提琴上演奏微分音的音樂家，1921年開始提倡 1/4 音及 1/6 音的使用，著有《四分之一音體系音樂中的和聲原理》(Haarmonicke základz čivrtonoré soustavy, 1922)。

<sup>33</sup> 德國音樂家，主張音樂應屬於大眾，並發起音樂青年化運動，親自為年輕人寫了許多樂曲，自認為是「實用作曲家」(Gebrauchsmusik)，其作品在曲式上較傳統，但在節奏及和聲上確有獨創性，旋律仍是以調性為基礎；辛德密特在賦格及對位的寫作上極為出色，反映了其深厚的理論基礎。

<sup>34</sup> 德國作曲家，1943年後入籍美國，其作品風格亦受到斯特拉溫斯基的影響，採用了爵士音樂及民歌素材，1935年後為百老匯舞台劇創作了許多音樂，最著名的作品為歌劇「三辨士」(The Threepenny Opera, 1928)。

<sup>35</sup> 這個部分在第三節中有詳盡敘述。

除了受到斯特拉溫斯基的影響外，柯普蘭在文學界及攝影界的一些朋友們，如史提理茲（Alfred Stieglitz）、法朗克（Waldo Frank）及斯特朗德（Paul Strand）等，亦鼓勵柯普蘭創作出具美國特色的音樂，當時柯普蘭即意識到若要創作出屬於美國的鮮明音樂風格，使用「爵士音樂」是最為直接有效的表現手段，因此在這個時期作品中，柯普蘭明確且有意識地加入了最能代表美國的爵士音樂風格，而這些爵士音樂的靈感則來自於其成長環境及日常生活的敏銳觀察。爵士音樂是在二十世紀於美國所產生的音樂，其源自於數種早期的美國音樂，例如：滑稽歌唱劇（Minstrel show music）、繁音拍子（Ragtime, 1890-1915）及藍調音樂（Blues, 1910- ），其中對柯普蘭音樂創作有著深遠的影響是後兩者，即使在往後各時期作品，亦可看出爵士音樂的特徵。繁音拍子的特色在於強調連續不斷且不規則的切分音節奏，較不注重旋律的發展，繁音拍子在節奏上最主要是藉由切分節奏，使旋律聲部在均衡的節拍中產生重音不規則地移動，並與低音部的均衡的節拍形成重音上的衝突，由此便產生一種複合節奏及搖擺的音樂情緒，除此之外在二拍子或四拍子旋律中，藉由大規模重音的轉移常會產生三拍子的複式節奏效果（Hemiola），構成了二拍與三拍的交錯節奏（譜例 2-2-1）。

譜例 2-2-1：繁音拍子的節奏特徵。



這些重要的節奏特徵在柯普蘭早期作品中已被充分展現，例如在《戲劇音樂》第一樂章的一段單簧管獨奏旋律中，即呈現出爵士音樂的切分音節奏特徵（譜例 2-2-2）。

譜例 2-2-2：《戲劇音樂》第一樂章中段。



而除了以重音記號改變重音位置外，柯普蘭亦常藉由

拍號的轉換來形成搖擺的節奏風格，例如在《交響頌歌》19至30即展現了長達 124 小節的複雜節拍交替，在此僅列出其中八小節為代表（譜例 2-2-3）。

譜例 2-2-3：交響頌歌，mm. 273-280 的第一小提琴。





在某些作品中，柯普蘭藉由連續的同音反覆及朗誦風

格的旋律，企圖展現出爵士音樂較為自由搖擺、即興的一面，例如在《為管風琴與管弦樂所作的交響曲》中第二樂章的起始部分，就有一段由雙簧管呈現的朗誦式風格的旋律（譜例 2-2-4）。

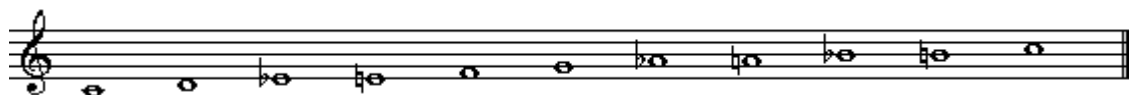
譜例 2-2-4：《為管風琴與管弦樂所作的交響曲》第二樂章的起始部分。



除在節奏上深受爵士音樂的影響外，這時期在旋律的創作上亦展現出藍調音樂的風格。藍調音樂最明顯的特徵是將大調音階的中音、導音及下中音作降半音處理（譜例 2-2-5），使得旋律中呈現出大三度及小三度的並用，音響上呈現大小調調性間的猶疑，而藉由大

三度及小三度音程的同時出現，又創造出一種不協和的和弦音響（譜例 2-2-6）。

譜例 2-2-5：藍調音階。



譜例 2-2-6：《戲劇音樂》第二樂章起始的低音管聲部。



除受到爵士音樂的影響外，柯普蘭此時期在旋律上發展出「拱形旋律」的特徵，這個旋律的特點貫穿至之後各時期的作品中（譜例 2-2-7）。

譜例 2-2-7：《交響頌歌》的拱形旋律。



這一時期科普蘭所創作的作品有：<sup>36</sup>

- (一) 鋼琴獨奏作品：《音樂瞬間》(*Moment Musical*, 1917)、《十四行詩 I》(*Sonnet I*, 1918)、《華爾滋隨想曲》(*Waltz Caprice*, 1918)、  
《十四行詩 II》(*Sonnet II*, 1919)、《十四行詩 III》(*Sonnet III*, 1919)、《幽默詼諧曲：貓與鼠》(*Scherzo Humoristique: Le Chat et la Souris*,  
1920)、《三首情緒音樂：痛苦、渴望、活潑》(*Three Moods, Embittered, Wistful, Jazzy*, 1920-21)、《小肖像》(*Petite Portrait*, 1921)、  
《鋼琴奏鳴曲》(*Piano Sonata*, 1920-21)、《帕薩卡里亞舞曲》(*Passacaglia*, 1922)、《感傷的旋律》(*Sentimental Melody*, 1926)。
- (二) 鋼琴四首聯彈：《特性舞曲》(*Dance Characterisque*, 1918)。
- (三) 聲樂作品：《憂思》(*Melancholy*, 1917)、《失去的愛情》(*Spurned Love*, 1917)、《安特衛普》(*After Antwerp*, 1917)、《暑假》(*A Summer Vacation*, 1918)、《我的心在東方》(*My Heart is in the East*, 1918)、《夜歌》(*Night Song*, 1918)、《賽門》(*Simone*, 1919)、《我聽到的音樂》(*Music I Heard*, 1920)、《古詩》(*Old Poem*, 1920)、《田園曲》(*Pastorale*, 1921)、《香頌》(*Chanson*, 1921)、《孤獨》(*Alone*, 1922)、《詩人之歌》(*Poet's Song*, 1927)、《練聲曲》(*Vocalise*, 1928)。

---

<sup>36</sup> 此處所選定的作品是以「原創性」作為表列依據，因此改編作品部分並未選入；在作品的分類上，主要以演奏形式作為區分，其中器樂奏鳴曲歸類為室內樂作品。

(四) 合唱作品：《四首經文歌》(4 *Motets*, 1921)、《山上的屋子》(*The House on the Hill*, 1925)、《罪惡》(*An Immorality*, 1925)。

(五) 室內樂作品：《隨想曲》(*Caprice*, 1916)、《音詩》(*Poeme*, 1918)、《前奏曲 I》(*Prelude I*, 1919)、《悲歌》(*Lament*, 1919)、《前奏曲 II》(*Prelude II*, 1921)、《小迴旋曲》(*Rondino*, 1923)、《柔情的慢板》(*Lento Espressivo*, 1923-24)、《兩首小品》(*Two Pieces*, 1926)、《極緩板》(*Lento Molto*, 1928)、《維特伯斯克》(*Vitebsk*, 1929)。

(六) 協奏曲作品：《鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto*, 1926)。

(七) 芭蕾舞劇作品：《格魯格》(*Grogh*, 1922-25)。

(八) 管弦樂作品：《為管風琴與管弦樂所作的交響曲》(*Symphony for Organ and Orchestra*, 1924)、《戲劇音樂》(*Music for the Theater*, 1925)、《交響頌歌》(*Symphonic Ode*, 1927-29)。

其中《三首情緒音樂》的最後一個樂章〈活潑〉，為柯普蘭首次明確運用爵士音樂風格；芭蕾舞《格魯格》是柯普蘭第一部著手創作的管弦樂作品，是他觀看了德國恐怖電影《夜鶯》(*Nosferatu*) 後所引發的創作靈感，劇本是由克勒曼編寫，內容是講述一個關於吸血鬼的故事，1922 年在巴黎時開始創作，1925 年返回美國後才完成。《為管風琴與管弦樂所作的交響曲》的首演是由但羅煦 (Walter Damrosch, 1862-1950) 指揮紐約交響樂團演出，並由柯普蘭的老師布朗惹擔任管風琴獨奏部分，後來柯普蘭於 1927 年著手改編此曲，

移除管風琴的部分，而形成《第一交響曲》(Symphony No.1, 1927-28)。《鋼琴協奏曲》首演是由庫瑟維茲基指揮波士頓交響樂團 (Boston Symphony Orchestra)，並由柯普蘭自己擔任鋼琴獨奏。《詩人之歌》是柯普蘭第一部十二音列技法的作品，是根據卡明斯 (Edward Estlin Cummings) 的詩所譜寫的歌曲。

《小迴旋曲》原名為《根據加布里埃爾·佛瑞的小迴旋曲》(Rondino on the Name of Gabriel Faure)，在這闕作品中柯普蘭為表達對法國作曲家佛瑞的敬意，而以作曲家的姓名字母作為主題創作的靈感，而這也是柯普蘭所有作品中唯一一部採用作曲家姓名字母的作品 (譜例 2-2-8)。

譜例 2-2-8：《小迴旋曲》主題及姓名字母標示。



1929年柯普蘭在根據芭蕾舞《格魯格》所改編的《舞蹈交響曲》(Dance Symphony, 1929) 第二樂章中，首次局部運用了四分之一微分音；之後在室內樂作品《維特伯斯克》有更為廣泛的使用，在微分音的記譜上，柯普蘭採用了哈巴的記譜方式，即 表示提高四分之

一音， 表示降低四分之一音。

1929 年所創作的《交響頌歌》雖然仍保有爵士音樂的特點，但已脫離了直接運用爵士音樂的創作方式，柯普蘭在 1926 年完成《鋼琴協奏曲》的創作後，已經意識到了直接以爵士音樂做為創作素材的侷限性，他認為直接借用爵士音調是使作品顯現出美國風格最快速的途徑，但這並不能表現出其個人的創作風格，他在《新音樂，1900-1960》中從提到<sup>37</sup>：

要使音樂的音調表現出美國本土風格特色是容易的，但是所有的美國音樂不可能只限制在爵士音樂中的藍調音階及生動的節奏性。

這闕《交響頌歌》是柯普蘭這個時期最傑出且具吸引力的作品，亦標示著第一時期的結束。

## 二、第二時期（1930-1935）：

這個時期的作品風格複雜、深奧且創作上偏向理論，深受西歐現代音樂語法的影響，在音樂織體的設計上較為稀疏，並逐漸擺脫早期使用爵士音樂素材的侷限性，取而代之的是持續運用強烈的不諧和音及探索序列音樂技巧（Serial Techniques）。柯普蘭這時期將創作重點放在創作手法的表現，藉由強調技巧上的表現，使其對作曲手法的運用與效果的掌握更為靈活與確實，前期只注重在形成具有美國

---

<sup>37</sup> Copland, Aaron. *The New Music: 1900-1960*. New York: W. W. Norton Company, 1968. p. 159.

特色的音樂，因此在創作手法上較為零散，而此一階段則相對得較為集中，作曲技法逐漸成熟，但由於過份強調作曲技巧的表現，使得作品較為理論及學術化，相對較難理解與演奏。柯普蘭在這時期音樂風格上逐漸超越了模仿的初級階段，有更多顯示自己個性特點的作品，而由前個時期所逐漸培養出的戲劇描寫觀點，在此時期亦得到了進一步的發展。

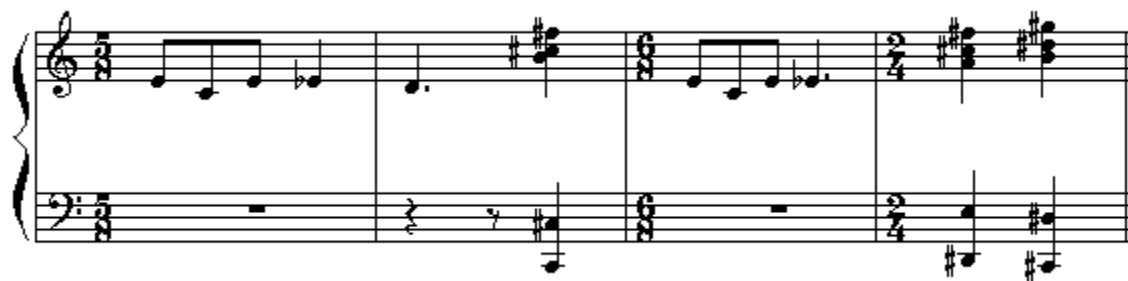
這個時期的作品以《鋼琴變奏曲》(*Piano Variations*, 1930)、《短小交響曲，亦名「第二號交響曲」》(*Short Symphony; Symphony No. 2*, 1933)及《陳述》(*Statements*, 1935)為代表。《鋼琴變奏曲》是柯普蘭第一部大型的鋼琴作品，樂曲中表現出冷酷而緊張的音樂風格，1931年由柯普蘭親自首演，1932年並被美國舞蹈家瑪莎葛蘭姆採用，作為現代芭蕾《狄斯拉姆》(*Dithyramb*)<sup>38</sup>的配樂。《短小交響曲，亦名「第二號交響曲」》(*Short Symphony; Symphony No. 2*, 1933)由墨西哥音樂家恰貝斯指揮墨西哥交響樂團首演，樂曲開頭運用了「點描」技法；《陳述》(*Statements*, 1932-35)全曲由六段組成，各段標題分別為〈戰鬥〉、〈神秘〉、〈教條〉、〈主觀〉、〈好戰者〉、〈預言家〉，作品風格呈現出抽象的特徵，1936年的首演只演出最後兩段，直至1942年時才由米托普羅斯(Dimitri Mitropoulos, 1896-1960)指揮紐約愛樂交響樂團(New York Philharmonic Orchestra)作完整樂曲的呈現，柯普蘭在這六段音樂中採用了不同的樂團編制，並引用了《鋼琴變奏曲》的片段旋律。這三闕作品展現了柯普蘭在這個時期的創作技法特徵，除嘗試各種寫作技巧外，節奏上強調富變化的複合節奏

---

<sup>38</sup> 亦名《酒神讚歌》。

及節拍交替（譜例 2-2-9），旋律上除延續前期的跳進式風格外，更大量使用不協和音並表現出抽象及序列的特徵，調性上呈現模糊的泛調性及多調性風格（譜例 2-2-10）。

譜例 2-2-9：《鋼琴變奏曲》，變奏十六。



譜例 2-2-10：《陳述》第五段〈好戰者〉。



這時期的作品在曲式結構上偏向傳統的曲式，例如《鋼琴變奏曲》採用了結構嚴謹的主題與變奏傳統曲式；《陳述》第五段〈好戰



者)運用了輪旋曲式(Rondo)，而《短小交響曲》則運用了不間斷的「快-慢-快」三樂章形式。

1930年初期，由於全球性的經濟危機導致社會主義迅速竄起，美國在政治上出現了主張社會主義的「大眾陣線」(Popular Front)，而柯普蘭在尋求體現美國民族精神的同時，開始關注美國民間音樂的發展，並加入左派音樂團體—「作曲家集團」(Composers Collective)。柯普蘭在與這些左派音樂人士交往中，思想受到很大的影響，並開始深切關注到音樂與人民生活間的關係，他在《新音樂，1900-1960》中說道<sup>39</sup>：

三〇年代中期，我開始越來越不滿於音樂愛好者與在世作曲家間的關係。在現代音樂的音樂會中，過去特定的觀眾群早已流失了許多；而在傳統古典音樂的音樂會中，除了地位已獲肯定的古典名曲外，對於其他的作品則是仇視或漠不關心。看來我們作曲家正陷入了一個不知所為何來的危機中。此外，在廣播及電唱機的四周正誕生了一批全新的音樂愛好者，若作曲家執意要忽略他們的存在而固執於舊有的創作理念，那簡直是莫名其妙的傻事。我開始察覺並嘗試著以最簡單的作曲方法，表達出我的創作意圖。

柯普蘭就是在此種社會環境中，開始創作具有反映社會功能的實用音樂<sup>40</sup>，並藉由引用民間音樂來縮小現代作曲家與聽眾間的隔閡，其中1934年創作的二幕芭蕾舞《你們聽啊！你們聽啊！》是以一個謀殺案的法庭為背景，音樂上運用了舞蹈音樂及爵士音樂，當中並引用了孟德爾頌(Felix Mendelssohn, 1809-1847)劇樂《仲夏夜之夢》(*A Midsummer Night's Dream*, 1843)中的〈婚禮進行曲〉及美國歌曲

---

<sup>39</sup> Copland, Aaron. *The New Music: 1900-1960*. New York: W. W. Norton Company, 1968. p. 160

<sup>40</sup> 所謂的「實用音樂」，是指具有廣泛社會功能及意義，並帶有強烈民族風格的音樂作品，

《星條旗》(*Star Spangled Banner*)。

柯普蘭最初在寫作大眾化的實用性作品時，雖然隱約受到政治思想上的影響，但藉由這種創作思想上的改變，使得柯普蘭在音樂創作上逐漸步入下一個新的階段，而下個時期正是柯普蘭創作最多產的一個階段，也是獲得音樂界肯定與成功的時期。

這一時期柯普蘭所創作的作品有：

(一) 鋼琴作品：《鋼琴變奏曲》、《星期日午後音樂》(*Sunday Afternoon Music*, 1935)、《少年拓荒者》(*The Young Pioneer*, 1935)。

(二) 合唱作品：《五月一日至大街》(*Into the Streets May First*, 1934)、《我們種什麼？》(*What do we plant?*, 1935)。

(三) 室內樂作品：《悲歌》(*Elegies*, 1932)。

(四) 芭蕾舞劇作品：《你們聽啊！你們聽啊！》(*Hear Ye! Hear Ye!*, 1934)。

(五) 管弦樂作品：《短小交響曲，亦名「第二號交響曲」》、《陳述》。

(六) 戲劇配樂：《凡爾登的奇蹟》(*Miracle at Verdun*, 1931)

《星期日午後音樂》與《少年拓荒者》是柯普蘭為樂譜出版商「卡爾·費雪」(*Cari Fisher*)，預定於1936年出版的鋼琴教育叢書《當代名家》(*Master of Our Day*)而作。

### 三、第三時期（1935-1950）：

1930 年代的經濟危機導致柯普蘭得家庭經濟狀況面臨崩潰邊緣，並促使了柯普蘭創作思想上的轉變，此時柯普蘭加入左派音樂團體，並於 1933 年首度出訪墨西哥，在與貧困國家人民的接觸中，柯普蘭深深體會到一個作曲家的作品除了表達個人創作思想外，亦需考慮社會及聽眾的需要，因此他開始創作大眾化、實用性、通俗性且具有愛國思想及民族意識的作品，並為許多電視、廣播、電影及戲劇作配樂，此時柯普蘭的音樂語言轉為結合了現代音樂技法與民間音樂，使得這時期的作品不僅有時代性，更表現出濃郁的美國民族風格及柯普蘭的創作個性，1936 年《墨西哥沙龍》（*El Salón México*, 1933-36）是這時期的開端。

第三時期亦是柯普蘭最重要也是最多產的創作時期，並成功建立其世界性聲望，柯普蘭在這時期中創作了其最重要的代表作品，其中以《小伙子比利》（*Billy the Kid*, 1938）、《羅迪歐》（*Rodeo*, 1942）、《阿帕拉契之春》（*Appalachian Spring*, 1943-44）這三齣牛仔芭蕾舞劇為代表，其畢生所追求的理想—寫出真正的「美國音樂」—在此時期得到了完美的實現。由於受到 1930 年代早期政治思想上的影響，因此這時期他的音樂風格轉而單純及簡單化，在創作題材上不再著重理論的堆積，而是以民間音樂及大眾化音樂為創作素材，並進而創

作出民歌化的旋律。作品中反映出成熟地創作個性，並展現了音樂的通俗性、大眾化及美國民族精神的體現，柯普蘭以通俗的手法表現了複雜的現代作曲技巧，並以簡單的音樂語言呈現其創作思維，他極成功地吸收融合了民間音樂素材，並巧妙地運用於作品當中。此外，此時期的創作體裁極為廣泛，幾乎包含的各個領域的音樂形式，其中著名的《阿帕拉契之春》幾乎成為柯普蘭的代名詞，與此同時，他並未忘記早期即立定寫作大型交響曲的抱負，而在 1943 年創作了結構龐大的《第三號交響曲》。1940 年代後期，柯普蘭在創作上出現的一個多種音樂風格並存的交疊期，這時既有通俗音樂風格的作品，亦有無標題的絕對音樂作品；另一方面既存在著濃烈爵士風格的作品，同時又有充滿現代風格藝術歌曲創作，這一個 1940 年代後期的交疊期正孕育著第四時期現代音樂時期的到來。

這一時期柯普蘭所創作的作品有：

- (一) 鋼琴作品：《鋼琴奏鳴曲》(*Piano Sonata*, 1939-41)、《四首鋼琴藍調》(*Four Piano Blues*, 1948)。
- (二) 管風琴作品：《插曲》(*Episode*, 1940)。
- (三) 雙鋼琴作品：《古巴舞曲》(*Danzón Cubano*, 1942)。
- (四) 聲樂作品：《愛蜜麗·狄金森的十二首詩》(*12 Poems of Emily Dickinson*, 1949-50)。
- (五) 合唱作品：《雲雀》(*Lark*, 1938)、《謀略》(*Las Agachadas*, 1942)、《萬物之始》(*In the Beginning*, 1947)。

- (六) 室內樂作品：《奏鳴曲》(Sonata, 1943)。
- (七) 協奏曲作品：《單簧管協奏曲》(Clarinet Concerto, 1947-48)。
- (八) 芭蕾舞劇作品：《小伙子比利》(Billy the Kid, 1938)、《羅迪歐》(Rodeo, 1942)、《阿帕拉契之春》(Appalachian Spring, 1943-44)。
- (九) 歌劇作品：《第二次風暴》(The Second Hurricane, 1936)。
- (十) 管弦樂作品：《墨西哥沙龍》(El Salón México, 1936)、《無線電音樂，亦名「草原日記」》(Music for Radio: Prairie Journal, 1937)、《戶外序曲》(An Outdoor Overture, 1937)、《約翰·亨利》(John Henry, 1940)、《林肯肖像》(Lincoln Portrait, 1942)、《電影音樂》(Music for Movies, 1942)、《家書》(Letters from Home, 1944)、《古森斯主題的節慶變奏曲》(Jubilee Variation, on a Theme by Goossens, 1944)、《第三號交響曲》(Third Symphony, 1946)、《莊嚴時刻的序言》(Preamble for a Solemn Occasion, 1949)。
- (十一) 銅管與打擊樂：《眾人信號曲》(Fanfare for the Common Man, 1942)。
- (十二) 戲劇配樂：《五個國王》(The Five Kings, 1939)、《寂靜的城市》(Quiet City, 1939)、《從魔術至科學》(From Sorcery to Science, 1939)。
- (十三) 電影配樂：《城市》(The City, 1939)、《鼠與人》(Of Mice and Men, 1939)、《我們的城鎮》(Our Town, 1940)、《北極星》(North

*Star*, 1943)、《卡明頓的故事》(*The Cummington Story*, 1945)、《紅馬駒》(*The Red Pony*, 1948)、《女繼承人》(*The Heiress*, 1948)。

《墨西哥沙龍》與《古巴舞曲》為柯普蘭參觀訪問這兩個國家後所寫，其中《墨西哥沙龍》是柯普蘭從前期的理論技巧創作轉為通俗音樂表現的第一部重要作品，這個作品亦使得英國著名的樂譜出版商「布西與霍克斯」(Boosey & Hawkes)成為柯普蘭作品的永久出版公司。

在柯普蘭一生所創作的六部芭蕾舞劇音樂中，這時期就包括了三部，其中《小伙子比利》雖是第三部柯普蘭創作的舞劇音樂，但卻是第一部通俗風格的舞劇音樂。柯普蘭在三齣音樂中都加入了明確的民歌旋律，例如《羅迪歐》中所使用的民歌素材是源於洛馬克斯(Lomax)所收集的《我們的歌唱國家》(*Our Singing Country*)及由艾拉·福特(Ira Ford)所編的《美國傳統音樂》(*Traditional Music of America*)。

《林肯肖像》結合了朗誦與管弦樂，朗誦歌詞是從林肯的大量演說中所擷取，音樂中加入了《開普敦賽馬》(*Campton Races*)及《春田山》(*Spring Field Mountain*)等民謠。而《單簧管協奏曲》是柯普蘭應班尼·古德曼(Benny Goodman, 1909-1986)<sup>41</sup>而寫。

1944年柯普蘭完成《阿帕拉契之春》後，便著手《第三號交響曲》的創作，《第三號交響曲》是於1943年應庫瑟維茲基基金會委託

---

<sup>41</sup> 古德曼是二十世紀美國傑出的單簧管演奏家及指揮家，由於他創造了節奏快速、即興演奏風格的爵士搖滾樂，而被尊稱為「搖滾樂之王」。

而作的，這部作品並無受到之前特定舞劇及電影配樂的制約，完全是一首無標題的絕對音樂，全曲共四個樂章，其中第四樂章是全曲的重心所在，並引用了 1942 年創作的《眾人信號曲》。

1950 年完成的《愛蜜麗·狄金森的十二首詩》<sup>42</sup>是柯普蘭最重要的一組藝術歌曲，作品由十二首歌曲所組成，每一首歌曲皆題獻給一位當代的作曲家，這十二位作曲家分別是戴蒙 (David Diamond, 1915- )、卡特 (Elliott Carter, 1908- )、達爾 (Ingolf Dahl, 1912-1970)、哈勒夫 (Alexei Haleff, 1914- )、門加利 (Marcelle de Manziarly, 1899- )、薩拉斯 (Juan Orredo Salas)、范因 (Irving Fine, 1914-1962)、夏皮洛 (Harold Shapero, 1920- )、瓜涅里 (Camargo Guarnieri, 1907- )、希那斯特拉 (Alberto Ginastera, 1916-1983)、佛斯 (Lukas Foss, 1922- )、貝格爾 (Arthur Berger, 1912- )；1958 年至 1970 年間，柯普蘭將其中八首<sup>43</sup>改以管弦樂伴奏，並題名為《愛蜜麗·狄金森的八首詩》( *8 Poems of Emily Dickinson*, 1958-70)。

#### 四、第四時期 (1950-1990)：

1945 年第二次世界大戰結束，由於歐洲受到戰爭嚴重的影響，世界音樂中心逐漸轉移至未受戰火波及美國。戰後的美國，科技迅速

---

<sup>42</sup> 愛蜜麗·狄金森 (Emily Dickinson, 1830-1886) 是美國現代詩的先驅，一生中共創作了 1775 首詩，詩的內容都與愛情、死亡及自然景色有關。

<sup>43</sup> 省略了原作中的 3、8、9、10 曲。

的發展，連帶的使各種形式的電子音樂、實驗音樂相繼出現。此時期柯普蘭的創作技法回歸嚴謹及理論化，他選用了十二音列作曲技法的原因在於：「十二音列讓我聽到了其他作曲手法所聽不到的和弦」<sup>44</sup>，此時期作品仍融合了大眾化的要素，並逐漸創造出柯普蘭獨特的風格。1950年之後，柯普蘭創作了四部採用十二音列技法的作品，也因此這個時期常被稱為是「序列音樂」或是「現代音樂」時期，這四部作品分別是《鋼琴四重奏》（*Piano Quartet*, 1950）、《鋼琴幻想曲》（*Piano Fantasy*, 1955-57）、《內涵》（*Connotation*, 1961-62）及《內景》（*Inscape*, 1967），除了這四部十二音列的作品之外，亦有之前各時期音樂風格的作品，表現出多元化的特徵及作品風格的總結，例如《溫柔鄉》（*The Tender Land*, 1952-54）、《拉丁美洲素描》（*3 Latin-American Sketches*, 1959-72）及《自由頌歌》（*Canticle of Freedom*, 1955）就表現出第三期的通俗創作風格。

這一時期柯普蘭所創作的作品有：

- （一）鋼琴作品：《鋼琴幻想曲》（*Piano Fantasy*, 1955-57）、《鄉村小徑》（*Down a Country Lane*, 1962）、《夜曲》（*Night Thoughts*, 1972）、  
《仲夏夜曲》（*Midsummer Nocturne*, 1977）、《午思》（*Midday Thoughts*, 1982）、《宣言》（*Proclamation for Piano*, 1982）。
- （二）聲樂作品：《古老的美國歌曲 I》（*Old American Sings, Set No. 1*, 1950）、《古老的美國歌曲 II》（*Old American Sings, Set No. 2*, 1952）、

---

<sup>44</sup> 何平 著。《柯普蘭和他的音樂世界》。廣州：廣東高等教育出版社。1998年。頁 223。



《森林裡的輓歌》(*Dirge in Woods*, 1954)。

(三) 合唱與管弦樂：《自由頌歌》。

(四) 室內樂作品：《九重奏》(*Nonet*, 1960)、《二重奏》(*Duo*, 1971)、《輓歌 I》(*Threnody I*, 1971)、《輓歌 II》(*Threnody II*, 1973)。

(五) 芭蕾舞劇作品：《舞蹈作品》(*Dance Panel*, 1959-62)。

(六) 歌劇作品：《溫柔鄉》。

(七) 管弦樂作品：《兩首墨西哥舞曲》(*2 Mexican Pieces*, 1959)、《內涵》(*Connotation*, 1961-62)、《內景》(*Inscape*, 1967)、《快樂的紀念日》(*Happy Anniversary*, 1969)、《三首拉丁美洲的素描》。

(八) 管樂團作品：《徽章》(*Emblems*, 1964)、《儀式信號曲》(*Ceremonial Fanfare*, 1969)。

(九) 銅管與打擊樂：《揭幕信號曲》(*Inaugural Fanfare*, 1969)。

(十) 銅管、打擊樂及弦樂：《CBS 電視劇場信號曲》(*CBS Signature*, 1964)。

(十一) 電視配樂：《尼克·亞當斯的世界》(*The World of Nick Adams*, 1957)。

(十二) 電影配樂：《狂物》(*Something Wild*, 1961)。

雖然柯普蘭在第一期《詩人之歌》就已經隱約使用了十二音列的技法，但《鋼琴四重奏》卻是他第一首完全採用十二音列技法的作品，亦標示著第四時期的開始，此曲首演由「紐約鋼琴四重奏團」(New York Piano Quartet)所演出。柯普蘭最後一闕使用十二音列技法的作品是《弦樂四重奏》(*String Quartet*, 1968)，不過仍只在初稿階段，並未出版。

《古老的美國歌曲 I》及《古老的美國歌曲 II》帶有強烈的美國民族特徵，原先皆為聲樂與鋼琴伴奏形式，每一集中各包含五首樂曲。第一集中有：吟遊歌曲〈船夫之舞〉(*The Boatman's Dance*)、競選歌曲〈逃亡者〉(*The Dodger*)、敘事曲〈多年以前〉(*Long Time Ago*)、震教派歌曲〈簡單的禮物〉(*Simple Gifts*)、兒童歌曲〈我給自己買了一隻貓〉(*I Bought Me a Cat*)；第二集中有：催眠曲〈小馬〉(*The Little Horses*)、復古運動者歌曲〈錫安山的牆〉(*Zion's Walls*)、英裔美國敘事曲〈金色的柳樹〉(*The Golden Willow Tree*)、讚美詩〈在河邊〉(*At the River*)、吟遊歌曲〈欽-阿-林·喬〉(*Ching-A-Ring Chaw*)。柯普蘭分別在 1954 年及 1958 年將這兩部聲樂作品原先的鋼琴伴奏改編為小型的樂團伴奏。

1972 年創作的鋼琴曲《夜曲》，是為「范克萊本國際鋼琴大賽」(Van Cliburn Int'l Quadrennial Competition)而作的指定曲，副標題為《向艾維士致敬》，樂曲結構為單樂章形式，曲中並無太大速度及色彩的轉變，但極為講究踏板的運用，及左右手不同力度的掌握。

就整個柯普蘭的創作風格來看，在旋律上柯普蘭吸收了美國傳統及美洲其他國家的民歌，除了在《阿帕拉契之春》中完整引用震教

派歌曲外，柯普蘭通常在民歌的特徵及語氣的基礎上，透過本身的理解與再創作，形成具有「柯普蘭特徵」的民歌素材；此外，在旋律的外貌上常有拱形旋律的特點，並以跳進的旋律為主，表現出大起大落、忽上忽下的空間感，而由於受到佛瑞及法國作曲家強調儉樸的主張，柯普蘭亦常使用極短的動機式旋律型態。

在和聲方面，柯普蘭一方面繼承了古典的傳統和聲方式，另一方面在法國受到新音樂影響，因此在和聲語言上有著多層面的特徵。在調性的上有著複調性及無調性的使用，並常有大小調並行的和聲音響；和弦多為非三度結構的和弦，並常有完全四度及完全五度的空洞音響，而藉由附加音、不協和音及疊置和弦的使用，形成另一種異於傳統的和聲音響。在一些較為大眾接受的戲劇舞蹈作品中，柯普蘭則改以較為簡樸通俗的表現方式，並將音樂內容與戲劇、舞蹈作緊密的結合。

節奏上由於受到爵士音樂、斯特拉溫斯基及「法國六人組」的影響，柯普蘭作品中常有頻繁且複雜的切分音及節奏節拍變化，形成極具動感的音樂情緒，而這些活潑、靈活、搖擺的節奏風格，亦凸顯了作品的美國精神。在柯普蘭的作品中，節奏並非附屬於旋律，而是成為表現音樂風格的重要核心，藉由理性、富變化的節奏與節拍安排，創造出柯普蘭獨特的音樂風格。

在曲式結構上，柯普蘭的作品常常顯現出段落性的特點，較少像德奧古典音樂的對稱性結構，這除了作品本身受形式（如組曲）的限制外，亦顯現出柯普蘭在曲式結構上較少受限於傳統古典音樂講求嚴謹、對稱與平衡的結構，而受到法國等現代音樂結構較多的影響。

除了《第三號交響曲》及《鋼琴幻想曲》外，大多數的作品在曲式及規模上都是較為輕巧的，以三個樂章為多；另一方面由於受到斯特拉溫斯基的影響，柯普蘭亦有許多「組曲」形式的作品，而當柯普蘭在寫作組曲時，並非是從頭到尾按照順序逐一完成，而是將一些短小的樂段加以拼湊而成，對於組曲的寫作，他曾說：「我並不是在作曲，而是把已存在的音樂素材加以組合」。

柯普蘭在配器上崇尚馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911）室內樂般的明亮音響，而由於受到斯特拉溫斯基《士兵的故事》（*The Soldier's Tale*, 1918）及皮斯頓（Walter Piston, 1894-1976）<sup>45</sup>簡潔明朗的配器方式影響，柯普蘭在配器上避免聲部間不必要的加強與重複；在音色的要求上，柯普蘭不若馬勒般的細緻敏感，他強調的是明亮、單純的明確音色及赤裸的感情表現，而不要有過度抖音及太過矯揉、情緒化的音色。在音樂織體上，柯普蘭的作品呈現出清晰而明亮的特色，他時常大膽地使用齊奏及二聲部的寫作方式，聲部間並常有顯著的平行關係。

---

<sup>45</sup> 美國作曲家，在巴黎時向杜卡斯（Paul Dukas, 1865-1935）及布朗惹學習作曲，其作品具有簡潔、明亮的風格，曲調上亦隱約呈現出新古典主義的特色，著有《對位法》、《管弦樂法》及《和聲學》（1941），其中《和聲學》是一本被廣泛使用的音樂教科書，其他重要創作有八首交響曲、五首弦樂四重奏及芭蕾舞劇《難以置信的笛手》（*The Incredible Flutist*, 1938），曾獲得兩次普立茲獎。

### 第三節 斯特拉溫斯基對柯普蘭的影響

斯特拉溫斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 是柯普蘭學生時期的最爲推崇的作曲家，而柯普蘭的作品風格亦受到斯特拉溫斯基極大的影響。斯特拉溫斯基出生於俄國，1934 年入籍法國，1945 年改入籍美國，原習法律，後來從「俄國五人組」中的林姆斯基·柯薩可夫學習音樂。其音樂風格的形成除受到老師的影響外，亦與其青年時期的居住環境有著極大的關係，一方面由於父親是聖彼得堡皇家歌劇院 (Maiinsky Theatre) 的男低音歌手，另一方面雙親在冬天時帶著斯特拉溫斯基移居城市，但在夏天時又返回鄉村寓所中，因此斯特拉溫斯基除在城市中接觸西方古典音樂外，更有有許多機會在鄉間接觸大量俄羅斯傳統民間音樂及舞蹈的機會，這些成長環境使得其作品中充滿了俄羅斯民族音樂的風格及豐富的節奏變換。斯特拉溫斯基在樂句的處理上具有精鍊、短小的特性，以益於其刻意加強不斷變化的節奏及不規則的節拍，節奏凌駕於和聲之上，反映了其終生追求「節奏變換」的目標。其音樂創作上按作品風格、技法及體裁上的不同，可大略分爲以下三類：

1. 原始主義作品：以早期作品爲主，音樂具有強烈刺激的節奏變化及粗野狂暴的音響，並具有原始的動作與服飾，代表作品爲芭蕾舞劇《火鳥》( *The Firebird*, 1909 )、《彼得洛希卡》( *Petrushka*, 1911 ) 及《春之祭》( *The Rite of Spring*, 1913 )。

2. 新古典主義 (Neo-Classicism) 作品：約從 1923 年至 1950 年<sup>46</sup>，這時期在創作上仍保有原始主義創作風格，但複音音樂形式取代了節奏而成爲音樂的主體，並採用傳統的曲式與體裁，例如序曲 (Overture)、詼諧曲 (Scherzo)、觸技曲 (Toccatà)、變奏曲 (Variation) 等。在樂句上，以不規則樂句打破傳統的勻稱樂句，並運用許多不協和音、複和聲及頑固低音 (Ostinato)，代表作品有《士兵的故事》(The Soldier's Tale, 1918)、芭蕾舞劇《普欽涅拉》(Pulcinella, 1920)、清唱劇《伊底帕斯王》(Oedipus Rex, 1926)、歌劇《浪子的歷程》(The Rake's Progress, 1951)。其中《士兵的故事》對於柯普蘭有著重要的影響，其題材取自俄國民間故事，編制上採用了室內樂的表演形式，音樂風格強調俄國民間的舞蹈節奏，並帶有美國繁音拍子的特色。
3. 序列音樂 (Serialism) 作品：約從 1951 年至 1971 年，1952 年所做的《英國佚名詩人所作四首詩的清唱劇》(Cantata on Four Poems by Anonumous English Poet) 及《九重奏》(Septet) 是斯特拉溫斯基對於十二音列的初步試驗，1956 年並創作了芭蕾舞《阿岡》(Agon) 及《頌讚聖主》(Canticum Sacrum ad Honoren Sancti Marcinominis) 兩闕音列技法的作品。

在斯特拉溫斯基的作品中，「節奏」取代了「旋律」而成爲音樂的主體，他曾說：「哪兒有節奏，哪兒就有音樂；就如同哪兒有脈搏，

---

<sup>46</sup> 年代的界定參考柯普蘭關於斯特拉溫斯基的講稿。

哪兒就有生命一般」<sup>47</sup>，藉由五拍子、七拍子、九拍子等混合拍子及切分音的運用，營造出持續不斷且不規則的重音變化。總的來說，其作品融合了西方各種音樂的特色，除繼承了傳統的精髓外，在和聲及節奏上進行了大膽的試驗，旋律簡明，節奏極富變化及震撼力，表現出簡潔而理智的風格，配器上明亮而尖銳。

柯普蘭對於斯特拉溫斯基的推崇不僅是其作品中那獨特的風格及創造力，更重要的是在斯特拉溫斯基的作品中，藉由豐富吸收民間音樂的手法，表現出俄羅斯鮮明的民族精神及具有俄羅斯特色的音樂風格，柯普蘭在自傳《柯普蘭：1900-1942》（*Copland: 1900 through 1942*）中提到他對斯特拉溫斯基的看法<sup>48</sup>：

對我而言，斯特拉溫斯基是當時最令人推崇的作曲家，他是我學生時代的英雄。……在斯特拉溫斯基眾多創作特色中，最重要的是他在節奏方面的精湛技巧，在芭蕾舞劇《火鳥》、《彼得洛希卡》、《春之祭》中，展現出極具能量的節奏韻律及活力。另一方面，斯特拉溫斯基作品中對於不協和音的大膽使用及其獨特的配器手法所展現出的強烈、鮮明的色彩，是不同於法國印象派朦朧柔和的線條輪廓的。我對於他音樂中那強烈且濃厚的俄羅斯風格，感到極為深刻。他這種從民間音樂中取材的創作觀，強烈地影響我試圖去建立具有美國特色的音樂。

除了斯特拉溫斯基的創作觀點強烈影響柯普蘭決心創作出屬於美國的音樂外，斯特拉溫斯基早期三闕原始主義的芭蕾舞劇中，對於節奏型態的解放及地位的提升，亦影響了柯普蘭的創作手法。而斯特拉溫斯基在《士兵的故事》中加入了美國爵士音樂及繁音拍子的使

---

<sup>47</sup> There is music wherever there is rhythm, as there is life wherever there beats a pulse. (馬清 著。《二十世紀音樂風格》。台北市：揚智文化。2000年。p.11.)

<sup>48</sup> Copland, Aaron and Vivian Perlis. *Copland: 1900 Through 1942*. New York: St. Martin's Press, 1984. pp. 72-73.

用，亦提供了柯普蘭一個明確的創作方向。由於受到斯特拉溫斯基創作觀強烈的影響，柯普蘭的早期作品為明確突顯出美國特色，加入了爵士音樂的使用，之後並加入了美國的民歌素材，兩人後期並都轉為序列音樂的創作手法。



### 第三章 《阿帕拉契之春》的音樂分析

#### 第一節 創作動機與歷程

柯普蘭長久以來即是瑪莎·葛蘭姆（Martha Graham, 1894-1991）<sup>49</sup>舞蹈的欣賞者，而葛蘭姆對於柯普蘭所創作的音樂亦有著某種的親切感。

在 1931 年時（當時柯普蘭為三十一歲），葛蘭姆就曾根據柯普蘭的《鋼琴變奏曲》（*Piano Variations*），演出歌頌酒神的獨舞《狄斯拉姆》（*Dithyramb*），由於《鋼琴變奏曲》在旋律、音樂語法及風格上，原本就給人一種艱澀難懂的印象，因此葛蘭姆在詮釋此曲演出時，是本著將音樂客觀視覺化的態度，將其當作前衛作品來處理，因為這一次的合作，使得柯普蘭和葛蘭姆之間產生了藝術上的共同感，在十三年後（1944 年），兩人又再一次地共同完成這一部《阿帕拉契之春》。

---

<sup>49</sup>著名美國舞蹈家、舞蹈設計及教師，葛蘭姆於 1894 年 5 月 11 日生於美國賓州（Pennsylvania）的匹茲堡，逝於 1991 年 4 月 1 日，當她於少女時期遷居至加州，在一次觀看了露斯·聖·丹尼斯（Ruth St. Denis）的舞蹈表演後，便立志要當一名舞者。1916 年至 1923 年間於美國「丹尼斯蕭恩」（Denishawn）舞蹈學校習舞，並於紐約研習有關民族、新創性原始舞蹈的舞蹈形式，1925 年加入紐約曼徹斯特的伊斯曼音樂院（Eastman School of Music, Rochester, N.Y.），並開始實驗人體動作潛能及賦予人體感覺事物實質內涵的能力，1927 年作曲家郝斯特（Louis Horst）於紐約成立個人舞團。其舞蹈風格強調藉由身體內部的肌肉收縮及放鬆，來形成肢體的動力與緊張度，常以外在有稜角的具象動作來象徵內在情緒及反應內心的矛盾，葛蘭姆強調以舞為本，在其所創作的 180 部舞蹈作品中，未曾有古典芭蕾舞劇式的劇本，只有塊狀結構的現代舞風格，其獨特的舞蹈風格對於近代現代舞的發展，有著強烈及深遠的影響，而其創作美學亦影響著音樂、舞蹈、戲劇及電影。

柯普蘭分別在 1925 年、1938 年及 1942 年曾創作了《格魯格》（*Grogh*）、《比利小子》（*Billy the Kid*）及《羅迪歐》（*Rodeo*）等三闕舞劇，因此在舞劇音樂的創作上，已累積了許多經驗，由於柯普蘭與葛蘭姆兩人對於彼此的藝術創作有著共通的想法與親切感，因此兩人在 1931 年的第一次合作後，就積極地規劃另一部舞台作品的創作與演出，恰巧在 1942 年時，伊莉莎白·史普雷格·庫利奇夫人（Mrs. Elizabeth Sprague Coolidge）在觀看了葛蘭姆的一次演出後，邀請葛蘭姆為 1943 年秋季於華盛頓舉行的庫利奇基金會音樂節（Festival of Coolidge Foundation）創作三闕舞蹈作品，於是葛蘭姆便決定委託柯普蘭、米堯及辛德密特等三人為此音樂節創作作品，並根據的這三闕作品來創作舞蹈。

葛蘭姆自 1930 年代起，由於受到其師泰德·蕭恩（Ted Shawn, 1891-1972）<sup>50</sup>的影響，開始嘗試著以舞蹈來展現美國民族特質，蕭恩曾告訴葛蘭姆：「如果美國舞蹈要發展到最高的境界，則必須培養本土作曲家並創作出具民族特色的音樂」<sup>51</sup>，因此葛蘭姆在劇本題材的選用上即是本著這樣的一個原則。1943 年 5 月 16 日，葛蘭姆將此一委託柯普蘭的劇本及演出計畫稱為《勝利之屋》（*House of*

---

<sup>50</sup> 美國舞蹈家、舞蹈設計家及教師，為現代舞的先驅，其舞蹈以古典及現代作曲家的音樂為配樂，並把原始部落舞蹈作為一種宗教表現及嚴肅戲劇，介紹給美國民眾及瑪莎·葛蘭姆。

<sup>51</sup> Levin, Gail and Judith Tick. *Aaron Copland's American: A Cultural Perspective*. New York: Watson Guptill, 2000. p.104

Victory) ，劇本中亦記載著這部芭蕾舞是描述「一個居住在美國的傳奇故事」(a legend of living in the AMERICAN PLACE)<sup>52</sup>，其中的「AMERICAN PLACE」源自美國著名攝影家史提理茲(Alfred Stieglitz, 1864-1946)<sup>53</sup>於1929年12月所開設的藝廊名稱，劇本中大略描述出舞劇的內外場景——一間具有前庭院及玄關的屋子，在玄關中放置著一把具有骨頭外型的震教徒搖椅，劇中的母親在整部舞劇中皆坐在搖椅上，以營造出一種美國傳統社會的情景。當葛蘭姆在想像整部舞劇的序曲部分時，想要將美國民歌運用至其中，雖然有這種想法，但她告訴柯普蘭：「除非你(柯普蘭)覺得合適，否則不一定要使用民歌素材」，由於葛蘭姆和柯普蘭對於美國民歌的高度親切認同感，因此柯普蘭在樂曲中的後段加入了美國「震教派」(The Shakers)<sup>54</sup>歌曲《簡單的禮物》(The Gift to Be Simple) (譜例 3-1-1)。

譜例 3-1-1：震教派民歌《簡單的禮物》。

---

<sup>52</sup> 同上。

<sup>53</sup> 史提理茲於1925年開設第一家名為「291」的藝廊，「An American Place」為其在1929年所開設的最後一家藝廊，在其藝廊中皆只展示自己及其他美國藝術家的作品，其作品融合歐美，並展現出美國民族文化。

<sup>54</sup> 為一基督教宗派，十九世紀在美國進行的一次極為成功的宗教性團體生活試驗，其正式名稱有「耶穌復臨信奉者聯合會」、「千禧年教會」及「真理信徒」(Alethians)等名稱，「震教派」一詞是因為其信徒在宗教禮拜儀式中，以旋轉、擺動、震顫表達宗教情緒而得名，1830年至1850年間為「震教派」發展鼎盛時期，南北戰爭後逐漸式微，目前僅遺留一些具歷史意義的社群，如「漢考克震教徒山莊」(Hancock Shaker Village)及「黎巴嫩震教徒山莊」(Mt. Lebanon Shaker Village)等。「震教派」的歌曲及舞蹈對於美國民風習俗有著重要且正面的貢獻，因其宗教儀式具有表演特質及戲劇性，且有著溫和的肢體動作，所以容易被昇華轉換至舞蹈表演藝術的美學領域上。

## The Gift to Be Simple



此首《簡單的禮物》選自安德魯（Edward D. Andrew）

所編的震教徒歌曲集中，上述曲名為此曲集中所記載，但亦有人將此首樂曲稱為「*Simple Gifts*」，樂曲在演唱時為一音配合歌詞一個音節，速度為快板（Allegro），據說是創作於 1848 年<sup>55</sup>，詳細歌詞如下：

‘Tis the gift to be simple, ‘tis the gift to be free,

<sup>55</sup> Chase, Gilbert. *America's Music* Revised 2<sup>nd</sup> Ed. New York: McGraw-Hill, 1966. p. 229

這是一份簡單易得的禮物，

‘Tis the gift to come down where we ought to be,  
它會降臨在我們應當要去的地方，

And when we find ourselves in the place just right,  
而當我們來到正確的位置，

‘Twill be in the valley of love and delight.  
它將置身於愛與歡愉的山谷中。

When true simplicity is gain’d,  
當我們領會了真正的純真與樸實，

To bow and to bend we shan’t be asham’d,  
低頭彎身再不會令我們感到羞愧，

To turn, turn will be our delight till be turning, turning we come round right.  
旋轉，我們樂於不停的旋轉，直到我們在這無盡的迴旋中舞出正道。

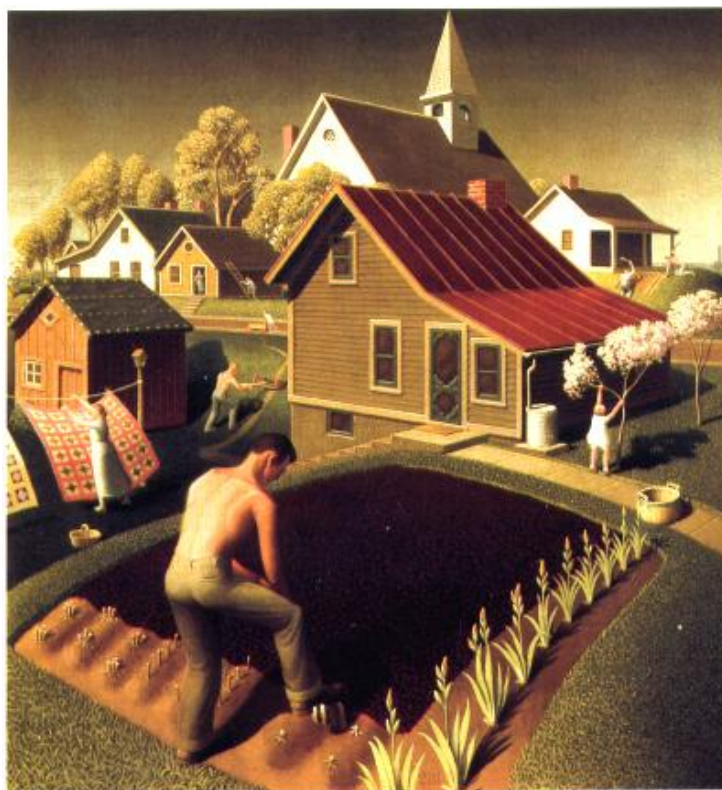
此首《簡單的禮物》除在第七組曲中完整地呈現及變奏外，在其他組曲中亦有許多動機與音形是源於此首震教派歌曲，此部分將在之後的「音樂分析」中再作探討。

除了受到史提理茲在名稱上的影響外，葛蘭姆在想像舞台場景時，腦海中亦浮現出其熟悉的美國近代畫家伍德（Grant Wood, 1892-1942）<sup>56</sup>的鄉村風格畫作，其中在 1942 年 4 月 18 日刊於《週末晚報》（*The Saturday Evening Post*）的一幅伍德名為《鄉鎮春曉》（*Spring in Town*, 1941）的重製畫作（圖 3-1-1），引起葛蘭姆許多場景設計上的許多靈感<sup>57</sup>，畫作中描繪出結合美國傳統及田園生活的阿帕拉契山區小村莊，男主人在庭園中耕種，女主人則在從事家務工作，呈現出一幅和諧儉樸的畫面。

---

<sup>56</sup> 伍德在畫作上顯示出高度愛國心及對美國民間傳說的興趣，他曾在 1939 年以華盛頓砍櫻桃樹的故事創作出名為「*Parson Weems' Fable*」的畫作，並極力推動以民族預言神話來凝聚愛國心。

<sup>57</sup> 根據 1943 年夏天葛蘭姆交付與柯普蘭名為「Name?」的信件上所記載。



(圖 3-1-1) 伍德《鄉鎮春曉》<sup>58</sup>

在布景的設計及選用上，葛蘭姆擺脫了十九世紀歐洲傳統浪漫主義思維，而是秉持著震教派從簡的風格，進而設計出抽象風格的舞

---

<sup>58</sup> 取自：Levin, Gail and Judith Tick. *Aaron Copland's American: A Cultural Perspective*. New York: Watson Guptill, 2000.

台布景，在 1944 年首演的舞台布景執行上，仍由野口勇（Isamu Noguchi, 1904-1988）<sup>59</sup>負責製作，野口勇在此劇的舞台布景設計，是以「嶄新的土地、嶄新的家及嶄新的生活、移居美國者的信念及民俗戲劇」（New land, new home, new life; a testament to the American settler, a folk theater.）的理念作為設計依據，他對於《阿帕拉契之春》的布景設計曾有下列文字上的紀錄<sup>60</sup>：

“我企圖藉由排除所有非實質必要性的舞台設計，以符合開拓者的刻苦本質，這種拓荒者的本質遍布了整個舞台雖然看起來是簡陋的，但實質上卻是令人滿足的，就如同震教派信徒所使用的家具一般。”

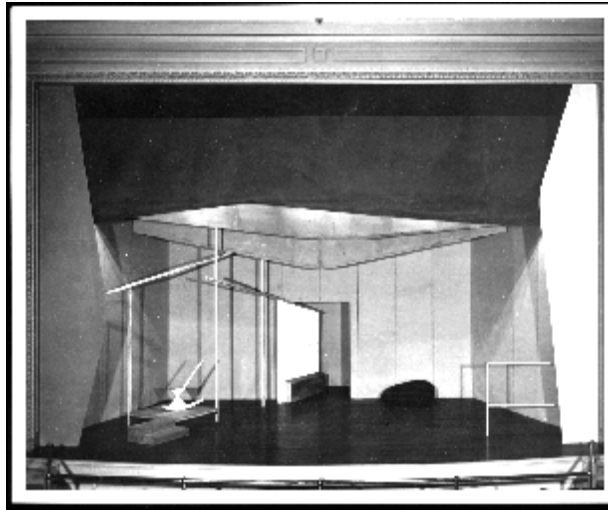
基於上述的設計理念，野口勇採用了震教派的家具風格（圖 3-1-2）。另一方面《阿帕拉契之春》首演時的服裝則由艾迪斯·傑佛德（Edith Guilford）設計提供。

---

<sup>59</sup> 美國雕塑家及設計師，亦是著名的家具、舞台及服裝等方面的設計師，生於美國加州洛杉磯，為日本詩人野口米次郎（1875-1947）之子，在哥倫比亞大學習醫後，又轉習藝術，1920 年代後期獲得古根漢（Guggenheim）獎學金，於巴黎的布朗庫西（Constantin Brancusi）門下學習，代表作品有《奧羅茲科頭像》（1931）、《青年雕像》（1945-49）等。

<sup>60</sup> I attempted through the elimination of all non-essentials, to arrive at an essence of the stark pioneer spirit, that essence which flows out to permeate the stage. It is empty but full at the same time. It is like Shaker furniture.





(圖 3-1-2) 1944 年《阿帕拉契之春》首演時，野口勇所設計的舞台。<sup>61</sup>

在人物角色上，整部舞劇是由新娘、新郎、拓荒婦人、震教派長者及其門徒所構成，在 1944 年首演中，是由葛蘭姆、艾力克·哈金斯 (Erick Hawkins，圖 3-1-3)、梅·歐東內爾 (May O'Donnell，圖 3-1-4) 及梅斯·康寧漢 (Merce Cunningham) 分飾上列前四個獨舞角色。

---

<sup>61</sup> [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field\(NUMBER+@od1\(copland+phot0120\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+phot0120)))。圖中左側即為震教派的搖椅樣貌。



(圖 3-1-3) 左為葛蘭姆，右為哈金斯。<sup>62</sup>

(圖 3-1-4) 歐東內爾。<sup>63</sup>

在音樂創作上，由於葛蘭姆在腳本上的延遲交付及柯普蘭對腳本的修改，使得此曲在創作上有些許延遲，柯普蘭直到 1943 年 6 月間才於好萊塢 (Hollywood) 一間名為「Samuel Goldwyn」的影片工作室開始著手樂曲的創作，並於 1944 年 6 月於麻州的劍橋 (Cambridge, Mass.) 完成此曲，因此並未趕上 1943 年秋季庫利奇音樂節的演出，首演延至 1944 年 10 月 30 日才於華盛頓國會圖書館 (Congress Library,

<sup>62</sup> [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field\(NUMBER+@od1\(copland+phot0118\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+phot0118)))

<sup>63</sup> [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field\(NUMBER+@od1\(copland+phot0119\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/S?ammem/coplandbib:@field(NUMBER+@od1(copland+phot0119)))

Washington D. C.) 舉行的 1944 年度庫利奇音樂節中，連同辛德密特的《希律大帝》(*Hérodiade*, 1944) 及米堯的《幻想之翼》(*Imagined Wing*) 作品，由路易斯·郝斯特 (Louis Horst) 指揮做《阿帕拉契之春》舞蹈的首次公演，這次的首演，無論在音樂及舞蹈上都獲得了空前的成功與讚賞。在樂曲的標題上，由於葛蘭姆將腳本交與柯普蘭作曲時，當初的腳本並無標題，柯普蘭在樂曲完成時也只簡單標上《為瑪莎的芭蕾舞》(*Ballet for Martha*) 的字樣，而最後的標題《阿帕拉契之春》(*Appalachian Spring*) 是在樂曲完成後做正式綵排 (*Dress Rehearsal*) 時，葛蘭姆才引用詩人克倫 (Hart Crane, 1899-1932) <sup>64</sup> 敘事詩《橋》(*The Bridge*) 中的〈舞蹈〉(*The Dance*) 部分為標題，原詩是這樣寫著：

I took the portage climb<sup>65</sup>, then chose  
我由一條古老的小徑往上攀爬，然後

A further valley-shed; I could not stop.<sup>66</sup>  
選擇了較遠的一個分水嶺；我無法遏止。

---

<sup>64</sup> 布萊克和愛莫森幻想傳統的美國詩人，生於美國俄亥俄州(Ohio)，童年階段多居住於克里夫蘭 (Cleveland)，1923 年移居紐約，他曾獲古根漢研究獎學金，1924 年開始計畫創作史詩，《橋》為其主要作品，於 1930 年所創作，靈感來自於布魯克林大橋，並獲得 1930 年的「年度詩作獎」。1932 年克倫自墨西哥搭船返美途中跳海自殺，海對於他而言一直是愛情與死亡的象徵。

<sup>65</sup> 指搬運腳伏踩出的路徑，並非經過蓄意開發。因為多半歷時已久，甚至是成型於西方文明進駐之前，所以此處用來指年久的小路。‘Climb’一來形容小徑的向上攀升，也指攀爬的動作。

<sup>66</sup> ‘Further’包含了「遠處」、「下一個」甚或「繼續」的多重含意。

Feet nozzled wat'ry webs of upper flows;  
錯綜在山間的水網沾濕了我的雙腳；

One white veil gusted from the very top.  
而頭頂上一片雪白的帷幕緩緩飄過。

O Appalachian Spring!  
啊！阿帕拉契之春！

葛蘭姆以結尾詩句「啊！阿帕拉契之春！」（O Appalachian Spring!）爲此曲曲名，整首詩中所描寫的是一位名爲「寶嘉康蒂」（Pocahontus）的印地安女孩，雖然葛蘭姆一開始在設計劇情時的確受到這首詩及威廉斯（William Carlos Williams）著作《美國內涵》（*In the American Grain*）的影響<sup>67</sup>，在角色的設計上曾經加入一位印地安女孩，但最後所有音樂及舞蹈內容皆和這首詩無關連。此曲在1944年的原始舞劇版本中，柯普蘭是寫給十三件樂器的小型樂團；1945年柯普蘭從原曲中選段，並改編爲二管編制的管弦樂組曲，此一管弦樂組曲於1945年10月4日由亞瑟·羅津斯基（Artur Rodzinski, 1892-1952）指揮紐約愛樂管弦樂團首演，在首演五日後，又由庫瑟維茲基指揮波士頓交響樂團演出。《阿帕拉契之春》舞劇於1945年獲得了紐約音樂評論獎（New York Music Critics Circle Award）的

---

<sup>67</sup> 見1943年6月10日葛蘭姆交付與柯普蘭的信件上所記載。

1944-1945 樂季傑出戲劇作品獎，而改編的管弦樂組曲亦於同年獲頒「普立茲音樂獎」(Pulitzer Prize for Music)，對於此曲的獲獎，柯普蘭自己都覺得有些料想之外，他曾在《新音樂 1900-1960》中寫道<sup>68</sup>：

這個芭蕾舞音樂只花了我約一年的時間完成，當時我想：「我是多麼莽撞，竟然花了所有的精力只為一個現代舞創作三十五分鐘的音樂，要知道大多數的芭蕾舞和它的音樂是很少被遺留下來的」，但這部作品（阿帕拉契之春）卻戰勝了之前的宿命，這是出我意料之外的。從舞劇中選段所改編的交響樂組曲（原先配器只為十三位演奏者），竟為我贏得的兩項著名的獎，而我的名字也因此為大眾所知。

對於葛蘭姆，柯普蘭說：「她是非常美國的」；而對於《阿帕拉契之春》這個作品，柯普蘭曾經對作曲家菲利普·雷美（Phillip Ramey）說過：「如果沒有她（葛蘭姆）特殊的人格特質，《阿帕拉契之春》這個作品根本不會誕生，這音樂完全是為葛蘭姆創作，並深切體現出人性的特質及美國民族傳統」<sup>69</sup>。舞台設計家野口勇亦曾說：「《阿帕拉契之春》是葛蘭姆呈現美國主題及美國傳統的頂點」<sup>70</sup>。

《阿帕拉契之春》的影響，在其之後的作品中不斷地被表現出來，柯普蘭並持續發展寫實、敘述般的音樂風格；而許多音樂評論家在談論柯普蘭時，亦都將此曲列為重點作品來加以討論，除此之外，這個作品亦影響了之後一些作曲家的創作，例如美國作曲家艾利奧特·卡特（Elliot Carter, 1908- ）的《鋼琴奏鳴曲》（*Piano Sonata*, 1946）在樂曲節奏的型態及組合上，即受到《阿帕拉契之春》一定程

---

<sup>68</sup> 《The New Music 1900-1960》，p.164

<sup>69</sup> Levin, Gail. and Judith Tick. *Aaron Copland's American: A Cultural Perspective*. New York: Watson Guptill, 2000. p. 104.

<sup>70</sup> 同上。

度的影響<sup>71</sup>。

---

<sup>71</sup> 何平 著。《科普蘭和他的音樂世界》。廣州：廣東高等教育出版社。1998年。頁 123。

## 第二節 樂譜版本

柯普蘭在 1943 年著手創作《阿帕拉契之春》舞劇時，由於考量到首演場地的限制，因此在樂團編制上必須遷就演出場地而採用十三件樂器的室內樂團形式。由於首演極為成功，音樂受到極高的評價，因此柯普蘭於 1945 年從原來舞劇音樂中，選出其中音樂性較強的部分改編為二管編制的管弦樂組曲，並在稍後又將此一管弦樂組曲改編成原來十三件樂器的編制；1954 年柯普蘭應指揮家尤金·奧曼第 (Eugene Ormandy, 1899-) 之託，將 1944 年的原來舞劇全曲改編為管弦樂編制，並由費城管弦樂團演出；1956 年從原曲中，挑選組曲第七組曲的震教徒歌曲「簡單的禮物」，將之改編為管樂團編制，並名為《震教派主題變奏曲》( *Variations on a Shaker Melody from Appalachian Spring* )；1967 年又將 1956 年的管樂團版本改編為學校管弦樂編制；1970 年柯普蘭根據 1945 年的管弦樂組曲版本稍作修正並略做增加。由上述可之，《阿帕拉契之春》共有七種不同的編制版本，在這七個版本中，以 1945 年的管弦樂組曲版本最常被演奏，而在 1945 年的管弦樂組曲版本中，英國的「布西與霍克斯」(Boosey & Hawkes)<sup>72</sup> 出版公司除在 1945 年作組曲版本的初版外，並於 1990

---

<sup>72</sup> 英國音樂出版公司及樂器製造公司，1816 年 Boosey & Co. 由 Thomas Boosey 成立於倫敦，原為外國樂譜進口商，後來 Boosey & Co. 成為羅西尼、貝里尼、威爾第等作曲家作品在英國的出版商，約 1850 年開始製造木管樂器，1868 年開始製造銅管樂器，十九世紀後期將出版重心放在流行性及教育性音樂，1930 年合併 Hawkes & Son 後開始出版管樂隊樂譜及近代作曲家的作品。

年修訂再版，1990年再版的樂譜封面上並標註有「1990修正再版」<sup>73</sup>的字樣。目前已出版的除了1945年的管弦樂組曲版本外，1944年的十三件樂器全曲版本、1945年的十三件樂器組曲版本及1967年的管樂團變奏曲版本都已得到英國「布西與霍克斯」出版公司的出版。

在各種《阿帕拉契之春》的版本中，依樂曲的內容可以歸類為三種版本：全曲版本、組曲版本及震教派主題變奏版本。其中全曲版本是在組曲版本的第六至第七組曲間，以及第七組曲的第四至第五變奏間，各加入一個以舞蹈為主的樂段，這個原先存在的樂段在音樂風格上轉變極大，時而穩重，時而緊張，速度上變化很多，配器上則呈現塊狀結構。舞劇全曲版本除了在組曲版本中增加兩個以舞蹈為主的樂段外，在組曲版本中第六組曲 mm. 106-109 的過渡樂句，其樂句長度較全曲版本略微簡短。

在已出版版本的樂團編制如下：

1944年舞劇全曲及1945年十三件樂器組曲編制：長笛一部、<sup>b</sup>B調單簧管一部、低音管一部、鋼琴、第一小提琴兩把、第二小提琴兩把、中提琴兩把、大提琴兩把及低音提琴一把。

1945年及1970年管弦樂組曲編制：長笛兩部、雙簧管兩部、單簧管兩部（<sup>b</sup>B調及A調交錯使用）、低音管兩部；F調法國號兩部、<sup>b</sup>B調小號兩部、長號兩部；定音鼓；打擊樂器：包括木琴、小鼓、大鼓、吊鈸、長鼓（Tabor Drum, 圖3-2-1）、木魚、響木（Claves, 圖

---

<sup>73</sup> 「Reprinted with corrections 1990」



3-2-2)、鐘琴 (Glockenspiel) 及三角鐵；豎琴；鋼琴；第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴。

1956 年《震教派主題變奏曲》管樂隊版本編制：短笛、長笛兩部、 $^bE$  調單簧管、雙簧管兩部、 $^bB$  調單簧管三部、 $^bE$  調中音單簧管、 $^bB$  調低音單簧管、 $^bE$  調中音薩克管兩部、 $^bB$  調次中音薩克管、 $^bE$  調上低音薩克管、低音管兩部； $F$  調法國號四部、 $^bB$  調短號 (Cornet) 三部、 $^bB$  調小號兩部、長號三部、上低音號、低音號、低音提琴；定音鼓；打擊樂器，包括鐘琴、三角鐵、木琴；豎琴。



(圖 3-2-1) 長鼓



(圖 3-2-2) 響木

除了 1956 年及 1967 年的《震教派主題變奏曲》外，在所有已出版的各種《阿帕拉契之春》總譜中，在樂曲標題上方除標有「題獻給伊莉莎白·史普雷格·庫利奇」<sup>74</sup>的文字外，柯普蘭亦在總譜前加上四段關於此曲的扼要介紹，其中關於劇情描述的部分是引用音樂

<sup>74</sup> 「To Elizabeth Sprague Coolidge」

評論家埃里克·丹比（Eric Denby）在 1944 年舞劇首演後，於紐約的《紐約先驅論壇報》（*The New York Herald Tribune*）所發表評論文章中關於劇情描述的部分。在 1945 年的管弦樂組曲版本中是這樣寫著：

《阿帕拉契之春》是受伊莉莎白·史普雷格·庫利奇基金會委託，為瑪莎·葛蘭姆的芭蕾舞而寫，創作於 1943 年至 1944 年間。1944 年 10 月 30 日於華盛頓特區國會圖書館所舉行的庫利奇音樂節中，由瑪莎·葛蘭姆及其舞團進行本曲的首演。

原曲編制是寫給十三件樂器的室內樂團，此版本中的管弦樂團編制是改編於 1945 年春季。此版本為原先芭蕾舞版本的濃縮，其中保留了原舞劇版本中的大部分素材，但省略了偏重於舞者的樂段。

這部舞劇的劇情是這樣的：「在十九世紀初的一個春天，於賓西法尼亞州的一個新建農莊中，由拓荒者舉行一個新居落成招待鄰人的聚會，聚會中正逢一對新人結婚，拓荒者及鄰居們暗示著生活中的各種挑戰，而震教派長者及門徒們亦提醒這對新婚夫婦各種關於人類命運冷漠與令人害怕的一面，最後眾人離去，這對新婚夫婦安靜堅強地回到新居，迎接之後的挑戰。

1945 年《阿帕拉契之春》獲頒普立茲音樂獎及 1944-45 年度紐約音樂評論獎傑出戲劇作品。

在同年稍後的十三件樂器組曲版本的樂曲說明大致和上述相同，只是在第二段關於樂團編制部分，因版本不同而作稍許修正，關於這個部分柯普蘭是這樣寫著：

這個版本是以原先的十三件樂器室內樂團編制寫成，樂曲內容是原先舞劇音樂內容的濃縮（但和之前的管弦樂組曲內容相同），其中保留了原舞劇版本中的大部分素材，但省略了偏重於舞者的樂段，在演奏這個版本，時作曲家授權指揮者可以適度將弦樂人數擴大至 8-8-6-4-2 的編制。<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> 8-8-6-4-2 即為第一及第二小提琴各八名，中提琴六名，大提琴四名，低音提琴兩名。

### 第三節 各組曲的樂曲分析

樂曲分析是藉由分析作品的曲式、和聲、旋律、結構及配器，建立對樂曲全面且深入的瞭解，並將樂曲分析所得到的資訊作為指揮詮釋的依據，以更確切呈現出作曲家創作的旨意。本章樂曲分析是採用由布西·霍克斯出版公司於 1990 年再版的 1945 年管弦樂組曲樂譜作為分析依據的版本。

《阿帕拉契之春》是由八個不間斷的組曲所構成的組曲（Suite）形式，由於是由 1944 年舞劇中所選段而來，因此每一段音樂仍保有舞劇上的劇情。第一組曲為慢板序奏，是作為舞劇中逐一介紹角色的音樂；第二組曲為快板的婚禮場景，眾人們以興奮的情緒及宗教感情來參加這個農村的婚禮；第三組曲為中板的新娘與新郎雙人舞部分，為一深情的場景，音樂轉為柔和深沈；第四組曲是快速的群舞場面，為震教派長者及其信徒們在跳美國傳統舞蹈「穀倉舞」<sup>76</sup>，音樂風格轉熱情跳躍；第五組曲為快板的新娘獨舞部分，帶著喜悅與惶恐的雙重表現；第六組曲為轉換場景樂段，回復至序奏田園般的寧靜音樂風格；第七組曲為快板的震教派讚美歌樂段，舞劇內容描述著新娘與丈夫（農場場主）的每日生活，包含了震教派歌曲《簡單的禮物》及其五個變奏；第八組曲為中板的終曲樂段，舞劇場景為新

---

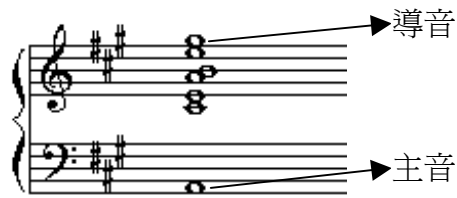
<sup>76</sup> 美國民間舞蹈，起源於求婚舞，由歐洲移民傳到美國，主要源自英格蘭及愛爾蘭的鄉村舞蹈及法國的對舞。參加者排列成行組成一個正方形舞陣（四對舞形式），其舞步步法不限，注重花樣，風格活潑自由，音樂多由小提琴、斑鳩琴、吉他或手風琴演奏，原流行於傳統農村地區，二十世紀初傳入學校及城市。

娘與新郎與眾人告別，獨自且堅強地建立一個新的家庭，虔誠地祈禱著未來的生活，最後並回至一開始的音樂氣氛。速度的安排上，第一、第三、第六及第八組曲的速度是較舒緩的，而第二、第四、第五及第七則是活潑熱烈的，明顯呈現出前後對應的拱形結構及受到法式序曲慢-快-慢的速度結構影響。

一、第一組曲（樂曲開頭至⑥，共 50 個小節）：

第一組曲呈現出序曲的音樂風格，曲式上是「序奏-A-A-尾奏」的二段體，調號上是以 A 大調呈現，整個組曲是圍繞在 A 大調主音 La 這個中心音上開展，和聲上藉由 A 大調主和弦、屬和弦及下屬和弦的結合，而產生以 A/E 及 D/A 兩組疊置和弦作為第一組曲的和聲基礎，疊置和弦在結構上可分為上下兩部分，下方為第一轉位和弦（六和弦），上方為第二轉位和弦（六四和弦），音響上呈現出爵士音樂普遍使用的大九和弦色彩。mm. 1-6 是引子的部分，組曲起始在由半數（Half）第二小提琴及中提琴奏出 A 大調主音 A 音的持續音後，m. 2 由第一部單簧管在此持續音之上以平素的音色（White tone）吹出 A 大調 I 級分解和弦，隨後在 mm. 4-6 由弦樂以持續音形態呈示第一組 A 大調 I<sub>6</sub> 級（A 調大三和弦第一轉位）及 V<sub>6</sub> 級（E 調大三和弦第二轉位）和弦的疊置（譜例 3-3-1），此一 A/E 疊置和弦的使用，顯示了柯普蘭在和聲的處理上，脫離傳統功能和聲的寫法。

譜例 3-3-1：第一組曲，A/E 疊置和弦。



柯普蘭在這個 A/E 疊置和弦中，呈示出下列功能：第一、在此和弦中 A 大調的導音和主音以持續音的方式產生大七度的音響，停滯了原本導音需解決至主音的傾向，而藉由消除七級音的導音功能，柯普蘭在此組曲中營造出一種靜謐、疏落及寬廣的空間感。第二、就此 A/E 疊置和弦音程結構分析看來，最外聲部是大七度，而在和弦內部可以發現二度、三度及完全四度的音程結構，在 A 大調 I<sub>6</sub> 級及 V<sub>6</sub> 級的和弦結合上，則是構成大二度的關係，其中完全四度及二度的音程是構成這整部作品的重要音程組織。第三、柯普蘭在②之前的十二個小節並無使用任何橫向的完整旋律，只是單純呈現疊置和弦的所構成的音程元素及暗示出旋律素材，並強化整個第一組曲平靜的音樂氣氛與和聲音響。mm. 4-6 的 A/E 疊置和弦，在 mm. 7-8 融合得更為緊密。在兩次呈現 A/E 疊置和弦後，小號在 mm. 8-11 奏出上行小三度<sup>#</sup>C 音至 E 音的進行，同時間長笛吹出 A 調 I<sub>6</sub> 級分解和弦，此為第一次出現 A 調 I<sub>6</sub> 級和弦。mm. 11-12 由弦樂、法國號及單簧管建立了第二組 D/A 疊置和弦音響，第二組疊置和弦是由 A 大調 IV<sub>6</sub> 級（D 調大三和弦第一轉位）及 I<sub>6</sub> 級（A 調大三和弦第二轉位）所構成，第二組 D/A 疊置和弦為第一組 A/E 疊置和弦的下方五度模進，雖然第二組疊置和弦中的 D 調大三和弦在音響上是較為明顯，

但其調性上仍維持在 A 調。而低音管在和聲呈現第二組疊置和弦的同時，奏出和小號呈倒影的下行小三度 A 音至<sup>#</sup>F 音的音形。

整體而言，第一組曲在和聲結構上並無明顯功能和聲進行，而是以 A 調大三和弦（I 級）為核心，附加上 E 調大三和弦（A 大調 V 級）及 D 調（A 大調 IV 級）來裝飾 A 調大三和弦，並運用了許多持續音，預示了整個組曲寬廣、靜止的情緒。此外，柯普蘭藉由這兩組疊置和弦，完全運用了 A 大調中的每一個音，並藉由導音的不解決而解構了音與音之間的從屬關係，換句話說，每一個音皆近乎獨立而互不隸屬的。

第一組曲中第一個具旋律線條的樂句，是在 mm. 13-19 由長笛及獨奏小提琴以八度形態奏出（譜例 3-3-2），此一旋律的出現為之前十二小節靜謐的氣氛帶來些許流動感，柯普蘭並在此旋律上標示「往前進行」（Moving forward）的術語。

譜例 3-3-2：第一組曲，mm. 13-19 的長笛及小提琴獨奏旋律。

Vn. Solo & Fl.


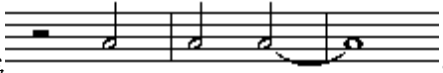
完全四度      完全四度

小二度      小二度

A:    IV            I            IV            I            IV            I

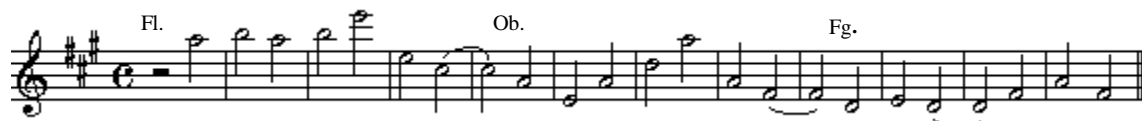
從這個旋律包<sub>1</sub>「音進行」的旋律動機結構，此種音程的結構在之後整個樂曲的發展上被頻繁地使用。

此外在譜例 3-3-2 中可以看見兩個半音的進行，一是 mm. 13-14 的 $\sharp G$  音至 A 音，另一是 m. 16 的 D 音至 $\sharp C$  音，雖然單就旋律來看是呈現IV級至 I 級的和聲音響，但實際上這二組半音的進行並不能視為功能和聲導音與主音間的關係，這是因為在此旋律之下的伴奏部分並非是功能和聲的進行，而是仍延續之前獨立的疊置和弦形式，因此 $\sharp G$  音和 A 音是 A/E 疊置和弦的一部份，而 D 音和 $\sharp C$  音則是 D/A 疊置和弦的一部份，基本上這個旋律仍是以 A 大調 I 級大三和弦為中心，只是 mm. 13、16、18 分別加入 $\sharp G$  及 $\sharp C$  兩個非和弦音。在旋律下方的伴奏部分是由之前兩組疊置和弦相互交替出現，和弦間並有重疊，而自樂曲開頭便出現的持續 A 音，在 mm. 15-23 被暫時中止，改由大提琴以 $\sharp F$  及 $\sharp C$  交替出現，單從形式上看來，似乎有功能和聲中V級進行至 I 級完全終止的痕跡，但由音響上論之，便可知此二音並非為和弦的根音，而分別是 A 大調IV級及 I 級大三和弦的三音，也因此在整個和聲效果上，減低了大提琴低音對於和聲進行的牽引。

接下來的 mm.  22-27 為先前 mm. 8-12 的再現，這前後兩個呼應的樂句除在配器有所變化外，較為明顯的不同是在原先由單簧管於 m. 12 所奏出的 A 調分解和弦旋律，在 mm. 26-27 改由小號呈現，且將原先規律的節奏增值為 .

在 mm. 28-39 由長笛、雙簧管與低音管分別在疊置和弦上，奏出與 mm. 13-19 類似的旋律樂句。(譜例 3-3-3)

譜例 3-3-3：第一組曲，mm. 28-39。



首先長笛在 mm. 28-31 所吹出的旋律為 mm. 13-19 的

倒影（譜例 3-3-3），且其旋律是源於 A/E 疊置和弦，其中只有<sup>#</sup>G 音未被使用。mm. 32-35 由雙簧管接續長笛旋律，不同於長笛以 A 音上行至 B 音的大二度開始，雙簧管是以 A 音下行至 E 音的完全四度奏出，旋律中無任何二度的進行，高低音域相差完全十一度，亦較長笛的小十度為廣，在音的取材上明顯看出是源於 D/A 疊置和弦。在長笛和雙簧管的旋律中，除最後三音同是以八度下行跳進緊接小三度結束外，兩者在旋律的取材上亦是源於疊置和弦，且兩組疊置和弦的最高音--<sup>#</sup>G 音及<sup>#</sup>C 音--皆未被使用。這個木管旋律明顯是由三個四小節的小樂句所共同構成，伴奏部分亦是以四小節為變換單位，但柯普蘭在處理和聲及旋律的轉換上並非同步的，而是旋律進行兩小節後才轉換和聲，如此造成的效果會使旋律的重音位置變換至第四個二分音符。

接續雙簧管之後的是 mm. 36-39 的低音管旋律，其前三音與長笛旋律相同，而伴奏疊置和弦於 mm. 38 第二拍中止後，低音管奏出如同開頭單簧管般的 A 調 IV 級（D 調大三和弦）三音與五音，旋律最後由 D 調三音<sup>#</sup>F 延續，一般人會期待<sup>#</sup>F 音能解決至 A 音，以完整結束一個和弦，並形成變格終止（Plagal Cadence）的音響，但柯普蘭將此一<sup>#</sup>F 音至 A 音的解決延至 m. 46 才處理，如此便造成音樂上的凝聚張力。就在低音管逐漸將音樂情緒導引寧靜與結尾氣氛之際，柯普蘭在 mm. 40-45 加入一個由木管及弦樂所呈現的下行推進樂句



(譜例 3-3-4)，此一旋律在音的取材上是源於 D/A 疊置和弦，其所形成的和聲如下：

譜例 3-3-4：第一組曲，mm. 40-45。

Ob. I

Fig. I

Strings

A: I  $\frac{6}{4}$  IV<sup>9</sup> II<sup>7</sup> II<sup>11</sup> IV<sup>9</sup> II<sup>11</sup>

雖然上述表中包括了三個和弦級數的進行，但就旋律分析來看，mm. 41-44 在和聲音響上整個都可屬於 A 大調 IV 級和弦，只是在 IV 級和弦上另外附加了一個 E 音而成為 D-E- $\sharp$ F-A 和弦，亦可視為 IV 級九和弦 D- $\sharp$ F-A- $\sharp$ C-E 的省略 $\sharp$ C 音。m. 45 低音管接續雙簧管奏出 B 音至 $\sharp$ F 音的五度上行，並在 $\sharp$ F 音上停留三拍，此音可視為 m. 39 $\sharp$ F 音的延續，最後在 m. 46 解決至涵蓋三個八度的 A 音，單簧管並在 mm. 47-50 吹出和樂曲開頭相同的 A 大調 I 級分解和弦，最後停留在 E 音，並和低音部形成完全五度音響。

整個第一組曲在和聲色彩上是屬於靜態的，音樂風格介於傳統與現代之間，調性上帶有複調的音響，就和聲進行看來，明顯看出是以 A 音為和聲中心，除豎琴從頭至尾都只彈 A 音外，疊置和弦亦是以 A 大調 I 級為根據所衍生。此外，柯普蘭始終抑制導音（ $\sharp$ G 音）

解決至主音（A 音）的進行，此種設計也許和非功能性的疊置和弦使用有關，因為疊置和弦本身即結合了兩個級數的和弦，其在和聲的功能屬性上是較不清楚的，而兩組疊置和弦中的 $\sharp G$  音及 $\sharp C$  音始終未解決，亦造成和聲效果的不安定與停滯。除疊置和弦的使用外，柯普蘭亦有意淡化傳統功能和聲的色彩，除在低音部的設計上未有引導性的進行外，就最後六小節的IV級至 I 級的變格終止觀之，其實變格終止本身即是一種功能和聲的進行，但是在此和聲解決過程中，柯普蘭刻意避免了IV級的 D 音向下解決至 I 級 $\sharp C$  音的進行，即是要將功能和聲終止進行的色彩降至最低，而最後一個和聲處理上，柯普蘭也以空洞的八度音響代替了完整 A 大調 I 級和弦，並單簧管停留在完全五度的靜止音響上，營造出整個組曲情緒的空泛與靜謐。

二、第二組曲（⑥至⑩，共 104 個小節）：

第二組曲是由呈現對比的跳躍旋律樂段（A）及聖詠樂段（B）所構成，結構上呈現「A-B-過門-A-B-尾奏」的結構。音樂一開始是由弦樂及鋼琴以空洞及極具爆發力的齊奏（Unison）方式奏出跳躍式主題旋律（譜例 3-3-5），充分表現出婚禮的歡樂氣氛。在調性上，雖然柯普蘭並未延續第一組曲的 A 大調調號，而改以 C 大調調號記譜，但實際音響上卻是建構在 A 大調 I 級和弦的旋律。如同他在第一組曲一再強調 A 音，第二組曲的開頭部分亦是圍繞在 A 音來發展，雖說第一組曲與第二組曲開頭皆在強調 A 音，但在處理方式上，第一組曲柯普蘭是藉由持續音低音 A 音及 A/E 疊置和絃，來凝聚整個組曲寬闊寧靜的和聲效果，而第二組曲則是藉由大幅度跳進及 A

調 I 級寬音域的上下行分解和弦旋律，來營造一種異於第一組曲寧靜情緒的富變化、動態、熱鬧音樂氣氛。

譜例 3-3-5：第二組曲，mm. 1-4。



在 m. 2 及 m. 4 的延長音 (Fermata) 皆停止於 A 大調主音，此一延長音的使用將音樂情緒帶至一種期待的氣氛中，在主題初次呈現並仍停留在持續 A 音之際，木管以低增四度  $\flat E$  音開始奏出四組大三和弦的上行分解和弦旋律，由於此時從 m. 4 延續而來的 A 音仍由第二小提琴持續著，因此在 mm. 5-6 調性上具有 a 小調特性，並摻雜複調的使用。此四組上行分解和弦，在音形上和第一組曲疊置和弦的上部同是六四和弦結構，而在節奏上亦與第一組曲疊置和弦的「短-短-長」節奏類似，此一「短-短-長」節奏動機亦是構成第二組曲的主要節奏素材。由下方兩個譜例可以得知第一組曲及第二組曲間的相關性（譜例 3-3-6）（譜例 3-3-7）。

譜例 3-3-6：第一組曲，mm. 4-6。



譜例 3-3-7：第二組曲，mm. 5-6。

Woodwinds

全音

全音

短 短 長

半音

分解和弦旋律

雖然第一組曲與第二組曲在節奏及和弦結構上有類似之處，但兩個組曲所表現出的情緒卻極為不同：第一組曲開頭的疊置和弦是以持續音的形式呈現靜止的情緒，並在兩組主導整組曲的疊置和弦上，唱出寧靜圓滑的旋律；第二組曲卻以大量跳躍式分解和弦旋律帶動音樂愉悅熱鬧的氣氛，且在和聲及節奏上皆有許多發展。

此四組分解和弦旋律，在結構上第一組和第二組（形成「第一大組」）之間，以及第三組和第四組（形成「第二大組」）間是以全音結合，而兩大組間是以半音連接，除聽覺上明顯可分為兩大組外，柯普蘭後續對於上行分解和弦的處理，亦是以「大組」的單位出現。這些上行分解和弦旋律在音響上雖呈現上行，但若將這四組和弦移至同一個八度音域內，則可發現它們其實是呈大三和弦第二轉位的下行級進模進（譜例 3-3-8）。

譜例 3-3-8：第二組曲上行分解和弦旋律的還原。



mm. 5-6 的上行分解和弦旋律結束於 A 調 V 級的 $\sharp G$  導音上，緊接著是 m. 7 全樂團的共同終止（General-pause），此一小節雖然寂靜無聲，但卻瀰漫著導音未解決的不安音響，直至 m. 8 藉由 A 大調 I 級主音的出現導音才得到解決。柯普蘭在 m. 8 將重音位置由傳統的第一拍移至第二拍，此一不尋常的寫法讓音樂更具張力，並使特強音（*sfz*）更具爆發力而得到極震撼的效果。之後緊接的再次出現上行分解六四和弦，此次因延遲兩拍開始之故，所以最後一組 B-E- $\sharp G$  的分解和弦旋律被省略，這種前後不平衡的設計，形成音樂上一股緊湊的凝聚力，而這股力量在 mm. 10-11 藉由上行分解和弦節奏的緊縮而得到更極致的發揮（譜例 3-3-9），m. 11 分解和弦最後一音 $\sharp G$  導音亦未馬上解決，而是如同前句般延遲了兩拍才將此張力作一釋放，並回到組曲開始的跳躍式主題旋律。

譜例 3-3-9：第二組曲，mm. 8-11。


在 mm. 48-51 長笛以 $\sharp C$  調吹出主題動機後，出現三小節類似點描技法<sup>77</sup> (pointillistic technique) 兩兩一組的上行分解和弦旋律，不同於開頭的主題動機與分解和弦間是呈下方增四度關係，此處是以完全八度銜接：長笛的主題動機結束於 $\sharp C$  音後，單簧管以 $\sharp C$ - $\sharp F$ - $\sharp A$  開始上行分解和弦旋律，之後雙簧管以 C-F-A 接續，而 m. 50 在音響上是 m. 49 的重複，只是柯普蘭在記譜上將 m. 49 單簧管的 $\sharp C$ - $\sharp F$ - $\sharp A$  改為 m. 50 長笛的 $\flat D$ - $\flat G$ - $\flat B$ ，並在配器上略做變化。m. 51 低音管接續吹出 C-F-A 分解和弦旋律，繼之的單簧管的 B-E- $\sharp G$  旋律。(譜例 3-3-10)

譜例 3-3-10：第二組曲，mm. 48-51。

<sup>77</sup> 「點描」此一術語源於一種印象派的繪畫風格，在十九世紀末由喬治·修拉 (Georges Seurat) 首創。運用在音樂風格上，是指具有稀疏的織體，並以短小分散的樂句勾勒出旋律輪廓，多以柔和的力度呈現，

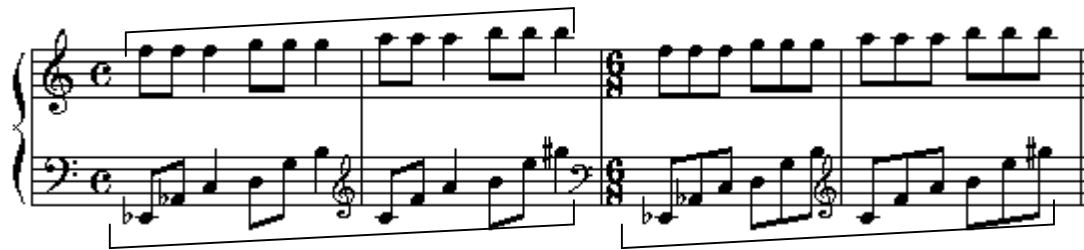


m. 51 單簧管的分解和弦旋律亦是結束於 A 大調 V 級<sup>#</sup>G 導音，之後亦有一小節 m. 52 的全團共同休止，與開頭不同的是此處的<sup>#</sup>G 音並未解決至 A 大調 I 級的主音，而是以半音進行轉至 m. 53 具有 F 調性格的四度和弦，其銜接過程是將 A 調 V 級中的 B 音及 E 音，半音上行級進至 F 調的 C 音與 F 音。以樂句功能上來看，這三小節的上行分解六四和弦除了有轉調及過渡的功能外，藉由調性上的模糊亦暗示出節奏動機將呈現進一步的發展。

上行分解和弦旋律在 mm. 69-70 的中提琴及大提琴聲部得到完全再現，上方並加入一個同為「短-短-長」動機的增四度 F 音至 B 音上升音階對旋律，而在  隨後的 mm. 71-78 便根據上行分解和弦旋律及上行音階對旋律展開一段複雜且緊湊的發展：

1、mm. 71-72 拍號由原先  $\frac{4}{4}$  拍轉為  $\frac{6}{8}$  拍，在上行音階及分解和弦旋律的音組織上和 mm. 69-70 相同，兩者間並有固定的對應型態，只是節奏上取消了原先在各和弦間具有斷句作用的四分音符，形成類似 mm. 10-11 的節奏發展，除將原先八拍緊縮為六拍外，整個上行分解和弦亦一氣呵成不間斷地跳躍而上（譜例 3-3-11）。

譜例 3-3-11：第二組曲，mm. 69-72。  
上行音階



2、mm. 73-78 上行分解六四和弦原形及上行分解六四和弦緊縮的擴充，並打破上行音階及分解和弦旋律間的固定對應模式

(譜例 3-3-12)：

譜例 3-3-12：第二組曲，mm. 73-78。





(1) m. 73：此動機發展共四拍，拍號上轉回原來的  $\frac{4}{4}$  拍。上行分解和弦旋律只出現  ${}^bE-{}^bA-C$  及  $D-G-B$  前兩組；上行音階旋律涵蓋大二度，由 C 音進行至 D 音，且音域較 mm. 69-72 提高；節奏上前三拍為連續八分音符後接第四拍四分音符，在第四拍有一個特強音。

(2) m. 74 至 m. 75 第一拍：此動機發展共五拍，在拍號上 m. 74 為  $\frac{4}{4}$  拍，m. 75 轉為  $\frac{5}{4}$  拍，上行分解和弦旋律只出現  ${}^bE-{}^bA-C$ 、 $D-G-B$  及  $C-F-A$  前三組；上行音階旋律擴充至大三度，由 C 音進行至 E 音；節奏上為四拍八分音符後接一個四分音符，其中有兩個特強音，分為位於 m. 74 第三拍後半及 m. 75 第一拍，並以 m. 75 第二拍的四分休止符作為和下個動機發展的區隔。

(3) m. 75 第三拍至 m. 76 第三拍：此動機發展共六拍，在拍號上 m. 75 為  $\frac{5}{4}$  拍，m. 76 轉回  $\frac{4}{4}$  拍，上行分解和弦旋律完整呈現  ${}^bE-{}^bA-C$ 、 $D-G-B$  及  $C-F-A$  及  $B-E^\#G$  四組；上行音階維持前次的大三度，由 C 音進行至 E 音；節奏上為連續六拍八分音符，其中共有兩個特強音，分別位於 m. 75 第三拍及 m. 76 第二拍後半，並以 m. 76 第四拍前半的八分休止符作為和下個動機發展的區隔。

(4) m. 76 第四拍後半至 m. 78：此動機發展共有七拍半，在拍號上皆為  $\frac{4}{4}$  拍，上行分解和弦旋律除完整呈現  ${}^bE-{}^bA-C$ 、 $D-G-B$  及  $C-F-A$  及  $B-E^\#G$  四組外，並在  $B-E^\#G$  之後擴充加入另一個  ${}^bB-{}^bE-G$  分解和弦旋律，將整個動機發展推至  $g^3$  音的最高潮；上行音階旋律擴充至完全四度，由 C 音進行至 F 音；節奏上為連續七拍半的八分音符，此一動機共有四個特強音，分別位於 m. 76 第四拍後半、

m. 77 第三拍、m.78 第一拍及 m. 78 第二拍後半，其後以 m. 78 第四拍的四分休止符作為和下個總結動機發展的區隔。

從上述關於 mm. 69-78 動機發展的說明中，可以看出上行旋律和上行分解和弦旋律始終維持著同節奏的發展，而上行音階和分解和弦旋律兩者間，藉由打破固定旋律音對應固定上行分解和弦的規則性，造成整個動機發展的許多不諧和音響。在節奏韻律上呈現出緊湊、動態及不平衡的型態，整個動機發展以八分音符節奏為主體，雖然木管在每一個動機發展的第一個音都是一拍半以上的長音，但這只是柯普蘭為了區分強調各個動機的一種配器上的運用，另一方面，即使動機發展拍數逐漸加長，但藉由切分節奏（Syncopation）及非重拍特強音的運用卻讓人感到一種歇斯底里的急迫感。此外，柯普蘭將休止符的功能與效果充分發揮，他在音符及拍數增多加長之際，卻逐漸縮短休止符時值，使音樂充滿了一股熱誠與衝勁。

mm. 79-81 將 mm. 69-78 的動機發展做一總結，在旋律上延續 m. 78 的  $g^3$  音，自  $g^3$  音以持續附點四分音符切分音型態作反向下降進行至  $^b d^3$  ( $^{\#} c^3$ ) 音，而上行分解和弦旋律則從之前的  $^b E-^b A-C$ ，下移小三度從  $G-C-E$  開始，接續而來的是  $F-^b B-D$ 、 $E-A-^{\#} C$ 、 $^b E-^b A-C$ 、 $D-G-B$  及  $^{\#} C-^{\#} F-^{\#} A$  五組分解和弦旋律。下行級進旋律與分解和弦旋律間由相距五個八度的  $G$  音開始做反向穿越式的進行，且下行旋律皆以八度同音型態對應在每一組上行分解和弦旋律的第一音，因此音響上可以明顯聽到  $G-F-E-^b E-D-^b D$  的下降音形，在這下降音列中除第一音與第二音間為全音外，其餘皆為半音關係，而音列的最後一音停留在不穩定的  $^b D$  音，並以一個四分休止符支撐和弦音響後，才解決至 m.

82 第一拍的 C 音（譜例 3-3-13）。

譜例 3-3-13：第二組曲，mm. 79-82。

前次 m. 51 的分解和弦旋律是以半音上行方式進入 m.

53 的四度和弦，但此處柯普蘭卻將 m. 81 中 $\sharp C$ - $\sharp F$ - $\sharp A$  中的 $\sharp C$  音及 $\sharp F$  音以半音級進下行進入 m. 82 的四度和弦，雖然這前後兩次轉調的方式不同，但皆是以半音進行導入  $C$ - $F$ - $\flat B$  的四度和弦，以減少轉調的突兀感。

最後一次出現上行分解和弦旋律是在 mm. 99-100，如同開頭一般自下方增四度的 $\flat E$  音接續 m. 98 長笛所吹出的主題動機，音響上為兩兩一組，並運用類似「點描」的技法。與開頭部分除在配器上不同外，mm. 99-100 的四組 $\flat E$ - $\flat A$ - $C$ 、 $D$ - $G$ - $B$ 、 $\flat D$ - $\flat G$ - $\flat B$ 、 $C$ - $F$ - $A$  分解和弦旋律間並無任何全音關係，而皆是以半音關係銜接，此種銜接關係上的改變暗示著後續調性的不同：開頭 m. 6 分解和弦旋律結束於

<sup>#</sup>G 音 (A 調的導音)，隨後轉至 A 大調，而此處 m. 100 的分解和弦結束於 A 音 (<sup>b</sup>B 調的導音)，亦代表著後面所銜接的樂段將是 <sup>b</sup>B 調。在上行分解和弦旋律及 m. 101 的共同休止後，mm. 102-104 再度出現如同第一組曲般的疊置和弦音響，此一疊置和弦是在 <sup>b</sup>B 大調 I 級第一轉位和弦上方疊上 V 級第二轉位和弦，在疊置和弦與前兩小節分解和弦旋律的銜接上，並無造成太大和聲上的突兀感，兩者間除具有相同的點描效果及「短-短-長」節奏動機外，最大的原因在於 mm. 102-104 的 D-F-<sup>b</sup>B-C-F-A 疊置和弦是源於 m. 100 最後兩組 <sup>b</sup>D-<sup>b</sup>G-<sup>b</sup>B 及 C-F-A 分解和弦旋律，只是疊置和弦將 <sup>b</sup>G 大調第二轉位分解和弦的 <sup>b</sup>D 音及 <sup>b</sup>G 音，半音反向級進至 <sup>b</sup>B 大調第一轉位的 D 音及 F 音，此一疊置和弦的使用亦暗示著音樂即將轉至第三組曲的平靜情緒。

第二組曲一開始為 C 大調調號，但 mm. 1-4 的宣示性主題動機卻是根據 A 大調 I 級大三和弦構成，此種調號與實際音響不一致情形大量出現在整個《阿帕拉契之春》中，柯普蘭欲打破調號對於音響的主導性，mm. 1-4 的主題動機於 mm. 12-15 再次以 A 大調音響作完整動機的呈現，此次在 m. 13 加入下行音階旋律進行，其中隱約有 A 調 V 級進行至 I 級的音響，由於這兩次主題動機皆是以齊奏 (unison) 方式呈現，缺乏縱向的明確和弦結構，因此在推斷和聲進行時，必須根據橫向旋律的素材與結構來判斷。自 m. 16 開始，音響上轉回 C 大調，但在和聲進行輪廓上還有些猶疑，以縱向分析音的結構來看，m. 16 前兩拍 A-C-E-G 形成 C 調的 VI 級七和弦或是 I 級附加上方六度 A 音，m. 16 後兩拍 F-G-C-E 形成 C 調 I 級附加上方四度 F 音抑或 V 級延伸七和弦，總的來說，m. 16 整個小節都可算是 C 調 I 級；



使用傳統功能和聲來編配，而是沿用第一組曲的非功能性疊置和弦為伴奏型態，來形成和聲上持續靜止的效果，其目的是要將此一主題動機定位為一不具和聲進行的中性素材，以便能在往後的組曲發展中能充分運用，所亦即便此一主題動機曾在 A 調、C 調及 F 調出現多次，其主題本身仍不具任何和聲上的引導功能。

mm. 24-28 由銅管及弦樂以五度模進的型態，奏出源於上行四度動機的旋律（譜例 3-3-15），兩組上行四度形成旋律上具有七度音響，但在旋律和聲上並非形成屬七和弦音形，而是以延伸七和弦的型態出現，其構成方式是在第一組上行四度動機中加上一個上方大二度音而成，和聲進行如下（表 3-3-1）：

譜例 3-3-15：第二組曲，mm. 24-28。



m. 24	m. 25	m. 26	m. 27	m. 28
-------	-------	-------	-------	-------

C: II <sup>sus7</sup>	C: V <sup>sus7</sup>	A: V <sup>sus7</sup>	A: I <sup>sus7</sup>	A: V <sup>sus7</sup>
-----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------

(表 3-3-1)

這五小節的上行四度跳進，為 m. 29 開始的聖詠式旋律及 m. 33 弦樂的琶音式連續上行四度下了一個伏筆，而從 m. 29 至 m. 47 間亦是以上行四度動機作為旋律主要素材。在這五小節間，長笛、單簧管及單簧管以持續三度進行的八分音符震動音形，作為旋律的背景，並營造出歡愉熱烈的氣氛。

聖詠式旋律（譜例 3-3-16）在本組曲共出現兩次，並為本組曲結構的主體，第一次是在 mm. 29-47 由銅管及木管共同奏出，第二次是在 mm. 85-98 由弦樂呈現，除本組曲外，在之後第六組曲的⑤及第八組曲的⑦處，皆使用到此一聖詠式旋律，只是在調性有些變化。在這個聖詠樂句中，隱含著第一組曲即出現的「完全四度內含二度」動機，和聲效果上呈現出沈穩的傳統功能和聲進行及具引導性的低音聲部，異於先前的疊置和弦及上行分解和弦旋律音響。

譜例 3-3-16：第二組曲，mm. 29-33。

完全四度包含小二度

A: I<sup>sus6</sup> IV<sup>7</sup> V I

聖詠式旋律樂句是由四個動機所構成，其中第一、第三及第四動機在和聲進行上與譜例 3-3-16 完全相同，只是在節奏有些許的變化；

第二個動機則是以譜例 3-3-16 為基礎，只是在第二個IV<sup>7</sup>和弦後，再加上五個和弦作為擴充，形成一個七小節的動機（譜例 3-3-17）。

譜例 3-3-17：第二組曲，mm. 33-39。

A: I<sup>sus6</sup> IV<sup>7</sup> III<sup>6</sup> III<sup>7</sup> IV VI I<sup>6</sup> V I

整個聖詠樂句雖具有傳統功能和聲進行，但其中亦有摻雜著近代和聲技巧，例如在 m. 35 及 m. 46 出現了外聲部隱伏八度的使用，

而在最高聲部與最低聲部間，常有小二度及大七度不協和音程的出現。



在整個管樂聖詠旋律進行的同時，弦樂及鋼琴（不包括演奏低音進行的大提琴及低音提琴）奏出第二組曲開頭的跳躍式主題動機，共同呈現出宗教的虔誠及生活中的活潑動感氣氛。由於在此聖詠樂句之前出現的主題動機，柯普蘭皆未加上任何和聲的進行，只是以齊奏或是配上疊置和弦的伴奏型態來呈現主題動機；由於開頭主題動機本身並不具任何和聲上的引導功能，反而在 mm. 31-33 因聖詠式旋律所形成的功能和聲伴奏型態，正好給了開頭主題動機一個明確的和聲進行（譜例 3-3-18）：

譜例 3-3-18：第二組曲，mm. 31-32。

	Winds	
聖詠式旋律		
	Vn. & Va.	
跳躍式主題動機		
	Vc. & Kb.	
功能性引導低音		
	A :	I <sup>sus6</sup> IV <sup>7</sup> V      I

整個 mm. 29-47 的大樂句中，是以管樂的聖詠式旋律為主體，跳躍式的主題動機在這個地方反而是擔任伴奏的角色，這一靜一動之間取得了相當好的平衡效果。在 mm. 86-96 為本組曲第二次出現聖詠樂句，此次樂句由弦樂呈現且其第四個動機被省略，而伴奏的主題動機

則由長笛以間斷的方式單獨奏出。

在聖詠樂句後為四小節的上行分解和弦旋律，並有一小節的共同休止（G.P.），之後調號轉為 C 大調，其中 mm. 53-56 及 mm. 82-85 的上行四度音列，是作為 mm. 57-81 的開頭動機樂句及 mm. 86-96 聖詠樂句間的過渡素材。這兩處過渡樂句採用了和上行分解六四和弦相同的節奏，但在音程的結構上由完全四度所組成，類似 mm. 24-28 的音程結構。（譜例 3-3-19）

譜例 3-3-19：第二組曲，mm. 53-56。

F: V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

由於這兩處過渡小樂句最後皆延伸至 F 音，在之後亦銜接至 F 大調樂句（儘管 mm. 57-81 仍為 C 大調調號），就分析音的組成來看，mm. 53-56 及 mm. 82-85 皆是由 C-F<sup>b</sup>B-D-G 組成，因此在和聲的解釋上可將其視為 F 大調的 V<sup>7</sup> 級（C-E-G<sup>b</sup>B），之後分別解決至 m. 57 及 m. 86 的 F 大調 I 級，而在兩個過渡小樂句中的 F 音及 D 音，可以解釋為 F 大調 V<sup>7</sup> 級 E 音的上倚音及下倚音。在節奏上，柯普蘭藉由改變拍號及重音位置的方式，來呈現一種壓縮、緊湊、不規則的切分音效果。

整個第二組曲音響上是以 A 大調及 F 大調為主，C 大調音響只短暫出現於 mm. 16-23；但就調號上來看，柯普蘭似乎有意淡化 A 大

調及 F 大調的效果，因為這個組曲「似乎」是始於 A 大調的主題動機，但由於一方面柯普蘭在組曲起始是以 C 大調的調號記載，另一方面 A 大調的主音 La 亦缺乏明確的功能和聲進行來確認，使得整個呈示主題動機的樂段被定位為中性的，也由於這個中性的角色，以致主題動機可被運用至具有明確調性的聖詠式旋律樂段。柯普蘭一直到⑨的聖詠樂句，才轉至 A 大調調號；之後⑩的主題動機再現，調號又回至原來的 C 大調調號，但在音響上卻是 F 大調，直至⑭的聖詠樂句再現，才正式轉至 F 大調調號。整個第二組曲音響上所呈現的調性進行如下（表 3-3-2）：

mm. 1-15	mm. 16-23	mm. 24-29	mm. 30-47	mm. 48-52	mm. 53-87	mm. 86-98	mm. 99-104
主題動機	主題動機	過渡樂句	聖詠樂句	過渡樂句	主題動機	聖詠樂句	過渡樂句
A 大調音響	C 大調音響	四度音列	A 大調音響	上行分解	F 大調音響	F 大調音響	上行分解
C 大調調號	C 大調調號	過渡及轉調	A 大調調號	六四和弦	C 大調調號	F 大調調號	六四和弦

（表 3-3-2）

由此可以發現調號並不能完全顯示出音樂的調性，但柯普蘭在兩段聖詠樂句明確標上所屬調性的調號，又似乎並非是偶然，可能一方面或許是要強調聖詠樂句在和聲上的進行，另一方面可能是要遷就主題動機的上行分解和弦旋律部分，因為連續級進的分解和弦旋律

在記譜及讀譜上，以 C 大調調號記譜是較為方便及易辨識的。另外在第二組曲所呈現的調性音響中，F 調、A 調及 C 調是呈三度的轉調關係（Third-related keys），此種三度關係的轉調方式在整個樂曲當中被普遍使用。

在整體音樂風格上，本組曲和靜態的第一組曲有著極大的不同，最主要是在速度、節奏及和聲上的差異。以拍號而言，兩個組曲皆以 4/4 拍為主，且皆有變化拍號，但第二組曲在拍號的變換上較為頻繁。在速度及主要節奏上，第一組曲速度為  $\text{♩} = 66-88$ ，節奏是以四分音符為主體；而第二組曲速度則加快至  $\text{♩} = 160$ ，節奏以八分音符為主體，每小節至少有兩拍為八分音符，且多位於第一拍及第三拍，即使在以二分音符為主的聖詠樂段，八分音符的主題動機仍舊明顯，此外第二組曲中，柯普蘭運用重音記號（Accent）來改變重音的位置，使得整個組曲具有強大的推進力量而顯得更為急促與熱烈，休止符則多用於延遲和弦的解決以增加音樂張力。在和聲上，第一組曲是由兩組疊置和弦形成和聲色彩，基本上是沒有功能和聲的進行；在第二組曲中雖亦有疊置和弦及齊奏的使用，但在和聲進行上，由於有許多上行六四分解和弦的使用，所以明顯較第一組曲為豐富，特別是在聖詠旋律部分，雖然每一和弦包含有二至六拍，以致在和聲轉換上較為停頓，但和第一組曲的靜態和聲音響比較而言，其和聲進行算是頻繁的。

第二組曲與第三組曲的銜接處有一個延長記號（Fermata），這一個延長記號在原曲中是作為提示舞者使用的。

三、第三組曲（⑩至⑬，共 61 個小節）：

第二組曲最後兩小節疊置和弦的使用已暗示了第三組曲的靜態情緒，第三組曲在曲式上為「前奏-A-B-A-尾奏」三段體的形式，前後兩段（A）為以和聲為主的樂段，中段（B）則為富半音變化的樂段。第三組曲一開始是由豎琴、低音管及銅管共同奏出八小節以<sup>b</sup>B大調 I 級為中心的樂句，第二部低音管、豎琴及第一部長號的引導性低音加強了和聲進行的輪廓，上聲部則由第一部低音管、第一部法國號及第一部小號共同完成三和絃的平行移動，而藉由拍號變化及後半拍的使用，使得 mm. 1-7 在音響上產生一種搖擺的效果（譜例 3-3-20）除組曲開頭外，在 mm. 11-13 及 mm. 17-19 亦出現相同節奏形，但在和弦上只使用於<sup>b</sup>B 調 I 級大三和弦，拍號上亦只用  $\frac{2}{4}$  拍而無變換拍號的情形。

譜例 3-3-20：第三組曲，mm. 1-7。

Fig. I Hr. I Tp. I

Fig. II Hrp. Pos. I

<sup>b</sup>B : I I I VII<sup>7</sup> I III<sup>6</sup> VII<sup>7</sup> I I I

第一部單簧管在 m. 8 第三拍吹出源於震教派歌曲「簡單的禮物」骨幹音及上行六四和絃的旋律（譜例 3-3-21），高音部旋律與和聲低音的關係是呈平行式的進行，mm. 14-16 類似的旋律由原先的單簧管改由第一部雙簧管呈現。

譜例 3-3-21：第三組曲，mm. 8-10。

Cl. I

Strings

${}^b\text{B}$  : I I V<sup>6</sup> VI<sup>7</sup> V

從上面分析看來，第三組曲的 mm. 1-20 是由譜例 3-3-20 的和聲節奏動機及譜例 3-3-21 的抒情旋律所組成，這兩個動機除在速度上為一快一慢外，在拍號的使用上前者以  $\frac{2}{4}$  拍為主，而後者則為  $\frac{3}{4}$  拍；在和聲上是以  ${}^b\text{B}$  調 I 級大三和弦為和聲的中心，雖然柯普蘭在 mm. 9-10 及 mm. 15-16 藉由降第七音將原先大調 V 級大三和弦性質變更為小三和弦，使得和聲進行上異於傳統功能和聲法則，但整體和聲音響仍是自然、和諧的。

mm. 20-22 是一個轉換及過渡的短小動機，由兩部單簧管以平行六度下行型態奏出，而第一部低音管在 m. 21 第二拍奏出對旋律，節奏上連續三個漸快四分音符後接兩個漸慢的二分音符，這三個聲部在 m. 22 第三拍形成完全五度，之後並以懸疑的銜接方式進入 m. 23 的半音變化樂段。（譜例 3-3-22）

譜例 3-3-22：第三組曲，mm. 20-23。-

$\flat B : I \quad V \quad III \quad VI \quad II \quad \flat G : I \quad \frac{6}{4}$

mm. 23-47 這個樂段是由 mm. 23-33 及 mm. 36-44 兩個富半音變化的相似樂句所組成，並以同 mm. 20-22 節奏形的 mm. 34-35 及 mm. 45-46 過渡動機作為這兩個半音變化樂句與下個樂段間的區隔。mm. 23-26 在織度上是在六度和聲上方加上一個半音變化的旋律（譜例 3-3-23），和聲與旋律間產生了許多不協和音程，分析這些半音及不協和音程可得知柯普蘭是以  $\flat G$  大調及同音異名  $\sharp F$  小調自然音階混合方式寫成（譜例 3-3-25），而從個別聲部橫向來看似乎無任何規律可言，但如果垂直分析聲部間的關係，則可發現柯普蘭是將原來級進音形藉由高低八度的調整而產生一種聲部間的交錯關係（譜例 3-3-24），而在 mm. 28-29、mm. 30-31、mm. 37-38、mm. 39-40、mm. 41-42 的和聲部分及 mm. 36-40 的旋律部分亦可看到此種聲部間交錯關係的運用。

譜例 3-3-23：第三組曲，mm. 23-26。



譜例 3-3-24：譜例交錯關係的縱向解析。



譜例 3-3-25： $\flat G$  大調及 $\sharp F$  小調自然音階。



從記譜上來分析 mm. 23-33 的旋律結構會發現其中有許多增減音程的使用，但若從旋律音響及同音異名的方式來分析，則旋律中會



呈現許多「完全四度中包含一個全音結構」的進行，而這種音響結構第一次出現是在第二組曲的 mm. 24-28，在第三組曲 m. 23、m. 25、m. 27、m. 29、m. 31 的高音旋律部分及 mm. 25-26 的中提琴部分接呈現出此種音響結構。（譜例 3-3-26）

譜例 3-3-26：第三組曲，m. 23 及 m. 25 的第一小提琴部分。

記譜音高

同音異名

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 23 and 24, and the second system contains measures 25 and 26. The key signature is one flat (B-flat). Annotations include '大二度' (Major second) and '完全四度' (Perfect fourth) with arrows pointing to specific intervals in the music.

在 mm. 27-33 中除繼續出現完全四度結構外，柯普蘭藉由音程的壓縮呈現出多變的音響，所謂音程的音壓縮是指將原先的完全四度結構壓縮為減四度或大三度，其中最為明顯的是 m. 27 與 m. 31 雖具有相同的音形，但柯普蘭在 m. 31 中將原先 m. 27 第四拍的 G 音更

改爲 $\#F$ 音，音程也由完全四度壓縮至大三度。此處音程壓縮的情形在下一個樂句中（mm. 36-44）使用更爲頻繁，另一方面音程結構的改變也爲 m. 34 的轉調作準備（譜例 3-3-27）。

譜例 3-3-27：第三組曲，mm. 27-33。

完全四度  
音程壓縮  
減四度  
音程壓縮  
大三度

mm. 34-35 單簧管及第一部低音管再次奏出如之前 mm. 20-22 般的短小過渡動機，與 mm. 21-22 不同的是此處的單簧管旋律由之前的下行平行六度改以下行平行三度進行，整個短小過渡動機在 m. 35 第三拍時由原先的三個聲部進入 $\#C$  ( $\flat D$ ) 的完全八度音響，此一 $\#C$  ( $\flat D$ ) 完全八度音響繼續以長音延續至 m. 36 第一拍，而和中提琴及大提琴形成 $\#G-\#C-\#E$  的大三和弦音響，整個 mm. 34-35 短小過渡動機與 m. 36 開始的半音變化樂句銜接的極爲自然。在 mm. 36-44 的第二次半音變化樂句中，除旋律音程結構上由完全四度壓縮減四度之外，在樂句上亦有壓縮的情形，mm. 36-37 將 mm. 23-26 的四小節樂句壓縮爲兩小節樂句，其中第二小提琴在 mm. 36-37 的音形與第一

小提琴在 mm. 23-24 的音形相同，而第一小提琴在 mm. 36-37 的旋律則類似 mm. 25-26 的高音部分，此外第二小提琴在 mm. 38-41 的音形與之前 mm. 27-39 的高音部旋律是極為相似的，唯一的不同是 m. 29 的第三拍與第四拍間為完全四度，而 m. 40 壓縮為大三度；m. 42-44 與之前 mm. 31-33 在旋律輪廓上完全相同，只是兩者在調性上相差大二度。再者分析比較兩個半音變化樂句的低音部分，在 mm. 23-33 第一次半音變化樂句是由  $\flat D$  音向下減五度（音響上是完全四度）進行至  $\sharp G$  音，而第二次只由  $\sharp G$  音向下大二度進行至  $\sharp F$  音，此種音程移動上的差異最主要關鍵在於這兩個半音樂句後所銜接的調性不同，mm. 23-33 在音響上是由  $\flat G$  調轉至  $\sharp C$  調，而 mm. 36-44 則由  $\sharp C$  調轉至 B 調（譜例 3-3-28）。

譜例 3-3-28：第三組曲，mm. 34-44。

The image shows a musical score for piano, measures 34-44. The score is written in treble and bass clefs. The key signature is C major (one sharp, F#). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a 'rit.' (ritardando) marking and a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The left hand has a 'rit.' marking. The music is in a 4/4 time signature. The key signature is C major (one sharp, F#). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a 'rit.' (ritardando) marking and a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The left hand has a 'rit.' marking. The music is in a 4/4 time signature. The key signature is C major (one sharp, F#). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand has a 'rit.' (ritardando) marking and a 'ppp' (pianissimo) dynamic marking. The left hand has a 'rit.' marking.



從譜例 mm. 38-39 所標示的音群中，亦可明確看出柯普蘭是如何藉由聲部間交錯關係的運用，使得原本是平行和聲式的旋律進行，轉而呈現出對位式的反向跳進風格（譜例 3-3-29）。

譜例 3-3-29：第三組曲。mm. 38-39。



mm. 45-46 第三度由單簧管及第一部低音管奏出過渡動機，調性上為 B 大調。之後在 mm. 47-56 再度出現以六四和弦旋律為主的樂句並加上新的旋律動機，配器上旋律仍由木管吹出，弦樂則擔任和聲部分。mm. 47-49 由雙簧吹出六四和弦旋律，並在 mm. 49-51 擴充吹出新的倒影式旋律，這個新旋律結構為「下行四度後加上連續兩個級進的下行二度」，而整個 mm. 47-51 的旋律外型有著拱形結構，

新旋律的和聲部分雖未構成完整三和弦型態，但仍可推測出其大略的和聲進行（譜例 3-3-30）。mm. 47-51 的雙簧管旋律在 mm. 51-56 由第一部單簧管及第一部長笛前後接續吹出，弦樂和聲色彩在 mm. 54-55 改由以四度和弦配合旋律作平行式向下級進至 m. 57 的 B 大調 I<sup>6</sup> 級大三和弦。m. 57 中提琴、大提琴及第一部低音管延續 B 大調 I<sup>6</sup> 級大三和弦，小提琴則再次奏出中段具交錯關係的旋律，m. 59 長笛在弦樂 B 大調 I<sup>6</sup> 級和弦上吹出<sup>#</sup>F 小三和弦分解和弦，共同構成 B 大調 I 級九和弦（B-<sup>#</sup>D-<sup>#</sup>F-A-<sup>#</sup>C）的音響（譜例 3-3-31）。

譜例 3-3-30：第三組曲，mm. 47-51。

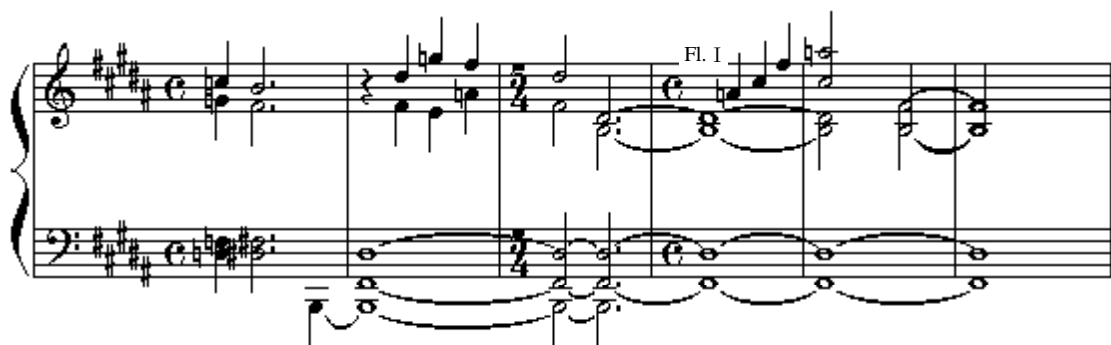
Ob. I

Strings

新加入的旋律


B : I V<sup>6</sup> VI<sup>7</sup> V I<sup>6</sup> IV VI<sub>4</sub><sup>6</sup> I<sup>9</sup>

譜例 3-3-31：第三組曲，mm. 56-61。



整體來看，第三組曲在記譜上雖然只使用了 C 大調及 B 大調調號，但藉由半音變化而呈現出調性多變化、不明確的效果。在和聲上，mm. 1-22 及 mm. 47-56 仍有明顯的和聲進行，但 mm. 23-46 中段部分的和聲進行卻是零散的；旋律上，由於交錯關係及變化半音的使用使得第三組曲在音響上與其他組曲產生極大的對比，但旋律的結構仍延續之前以三度及四度為主的跳進進行。

#### 四、第四組曲（㉓至㉕，共 100 個小節）

第四組曲是整個《阿帕拉契之春》中包含最多旋律動機發展的組曲，而這些旋律動機主要是在切分音型態的固定節奏基礎上發展，在音響上第四組曲亦呈現多次  調性上的改變，雖然有些調性只短暫停留幾個小節，但柯普蘭藉由頻繁的轉調營造出第四組曲音樂及和聲上的動感。

第四組曲一開始 B 音及<sup>#</sup>F 音的完全五度持續和聲是由第三組曲末尾的小提琴部分而來，並一直延續至第四組曲的 m. 4，第一部雙簧管在 m. 1 吹出源於第一組曲 mm. 13-19 的「完全四度內含一個半音進行」結構旋律，而 m. 2 短笛的答句式對旋律亦是源於相同的旋律結構。mm. 3-4 第一部單簧管及第一部長笛在 B 大調下行音階中將 A 音還原，使得在調性上有些猶疑，但這個疑慮隨即由具<sup>#</sup>A 音的 B 大調上行音階而得到排除。mm. 5-8 木管旋律延續 m.1 的旋律結構，旋律下方的持續音由先前的 B-<sup>#</sup>F 完全五度轉至 B 大調屬音<sup>#</sup>F 音持續音（譜例 3-3-32）。

譜例 3-3-32：第四組曲，mm. 1-5。

mm. 9-10 由木管奏出源於 m. 8 第三拍至第四拍的下行節奏動機，旋律上為連續四組下行三度結構，每一組包含了 B 大調 I 級、IV 級及 V 級的根音及三音，和聲亦呈現 B 大調 I 級、IV 級

及V級的進行（譜例 3-3-33）。

譜例 3-3-33：第四組曲，mm. 8-10。

B : IV I IV I V I

mm. 10-13 由第一小提琴奏出完整的四小節旋律，這四小節的旋律其實是 mm. 1-8 木管片段式旋律的完整呈現，旋律下方持續音回至如 mm. 1-4 般的 B 大調主音 B 音，柯普蘭並在小提琴旋律上方加上小號的級進式對旋律（譜例 3-3-34）。

譜例 3-3-34：第四組曲 mm. 1-8 木管旋律與 mm. 10-13 第一小提琴旋律對照。

1 w.w. 5

10 Vn. I

Trp. I

m. 15 再度出現 mm. 9-10 短小過渡下降音形，調性上



似乎轉至 E 大調，E 大調音響藉由 A 音還原在 mm. 16-18 旋律中短暫呈現，但在 m. 17 再次出現如 m. 3 般調性猶疑的音階式答句，此種調性上的猶疑在 m. 19 出現完整 B 大調音階後才確定回到 B 大調，在 m. 23 由木管及弦樂作 B 大調反向音階進行，並共同結束於 m. 24 的 B 音長音，此一長音延續至 m. 25 並銜接了 m. 24 的 B 大調及 m. 25 的 E 大調。

m. 25 調號由先前的 B 大調轉至 A 大調，但 mm. 25-33 所呈現出的音響卻是 E 大調，小號在 m. 25 奏出新的旋律；單簧管自 m. 28 第四拍吹出不穩定的 $\sharp C$ 音(E 大調下中音)，並停留至 m. 29 的 $\frac{2}{4}$ 拍整個小節，直至 m. 24 的第二拍才解決至雙簧管的 B 音(E 大調屬音)。m.29 由雙簧管接續此一旋律的進行，旋律伴奏由低音管及弦樂在 mm. 25-31 共同奏出搖擺風格的連續性 E 大調 I 級及 II<sup>7</sup> 級交替的和聲進行（譜例 3-3-35），m. 32-33 伴奏和聲改由 E 大調 I<sup>sus6</sup> 級及 IV<sup>sus</sup> 級交替（譜例 3-3-36）。

譜例 3-3-35：第四組曲，mm. 25-28。

Harmonic progression: E: I II' I I II'

譜例 3-3-36：第四組曲，mm. 32-33。

E : I<sup>sus6</sup> IV<sup>sus</sup>      IV<sup>sus</sup> I<sup>sus6</sup>

mm. 34-39 在調性上突然轉為 $\#F$  大調，由木管在 mm. 34-36 吹出另一新的旋律，這個旋律仍源自與 m. 1 相同的結構動機，而接續 mm. 37-38 的旋律則是 mm. 10-12 第一小提琴旋律的上方五度模進；mm. 34-39 這六小節伴奏部分的和聲進行是完全相同的，配器上由鋼琴、弦樂及銅管擔任，節奏風格仍延續之前的搖擺感覺，並在每小節第四拍加上重音（譜例 3-3-37）。

譜例 3-3-37：第四組曲，mm. 34-37。

Woodwinds

$\#F : I \quad II^7 \quad V^7$

m. 40 調性轉至 A 大調，雖然第四組曲在 mm. 1-87 間皆是以 A 大調調號記譜，但真正呈現出 A 大調音響的只在 m. 40、m. 62 這兩個小節及 m. 47 的第三及第四拍。在 mm. 40-47 這一段只由小提琴及中提琴作極有力度的拉奏，整個音響聽起來似乎是呈八度跳進的進行，但仔細橫向分析兩部小提琴的旋律則可發現這兩個聲部間呈交錯的關係，而將此一交錯關係還原則可清楚看到「完全四度內包含一半音進行」動機結構；此外，這八個小節中的每一小節皆有臨時記號的運用，因而造成每小節皆有轉調效果的情形，但分析和聲的進行卻可發現每一小節皆是由 I 級、IV 級及 V 級所構成（譜例 3-3-38）。m. 47 第四拍結束於 A 大調級和弦，而 m. 48 的第一拍仍延續 A- $\#C$ -A 的 A 調和弦，但由於 m. 48 轉為 D 大調，因此 m. 48 第一拍在和弦和聲功能上是 D 大調的屬和弦，並隨即在 m. 48 第二拍解決至 D 大調主和弦。

譜例 3-3-38：第四組曲，mm. 40-47。

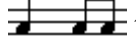
Vn. I

Vn. II

交錯關係還原

A: I V IV I D:V I IV V V I IV I E:IV I V


E: V I V I B:I V IV I E:I IV I V I  $\overset{V \wedge \cdot V}{I}$  I

自 m. 47 第四拍後半開始由法國號及單簧管引出 mm. 47-61 以  節奏為主旋律發展，而這個旋律是源自 mm. 25-26 的小號旋

律，並分別在 mm. 48-57 的 D 大調及 mm. 58-61 的 F 大調作兩次呈現。(譜例 3-3-39)

譜例 3-3-39：第四組曲，mm. 58-61。

和聲上，這兩次旋律的和聲皆是以屬和弦為中心，mm. 47-61 的第四拍皆為八度型態的屬和弦根音；A 音為 mm. 48-57 的 D 大調旋律中心，mm. 48-53 每小節的和聲進行皆為大三和弦性質的 D 大調 I 級、IV 級及 V 級和弦，mm. 54-56 加入 D 大調小三和弦性質 III 級及 VI 級的使用；而在 mm. 58-61 的四小節 F 大調旋律中，旋律中心轉至 C 音，每小節和聲皆為 F 大調的 I 級、IV 級及 V 級和弦。兩次旋律的呈現在配器上有所不同，mm. 48-57 的節奏性旋律是由木管、法國號及第一部小號以接續的方式呈現，和聲部分由弦樂奏出，而鋼琴、擊樂、長號及第二部小號則加強第三拍的重音及第四拍；mm. 58-61 旋律改由小提琴、中提琴及小號呈現，小鼓則藉由擊出與旋律相同的節奏更增加了整體的動感，和聲部分由低音弦樂、鋼琴、低音管、法國號及長號奏出，而定音鼓、雙簧管及單簧管則加強重音的出現，

 mm. 60-61 並加入新節奏的使用。

mm. 62-68 回復至如 mm. 40-47 般的連續轉調部分，兩部小提琴亦交錯構成「完全四度內含一個半音進行」旋律結構動機，原有旋律由小提琴、法國號及小號呈現，m. 62 及 m. 65 並在原有旋律外再加上兩個旋律，一為鋼琴及高音木管的音階式對旋律，另一為中提琴、大提琴、低音管及長號的下行音形對旋律；調性上 m. 61 為 A 大調，mm. 63-34 轉為 D 大調，mm. 64-35 轉為 E 大調，m. 66 至 m. 68 的前兩拍為 B 大調，最後 m. 68 第三及第四拍由 B 大調 V<sup>7</sup> 進行至 I<sup>6</sup> 級。(譜例 3-3-40)

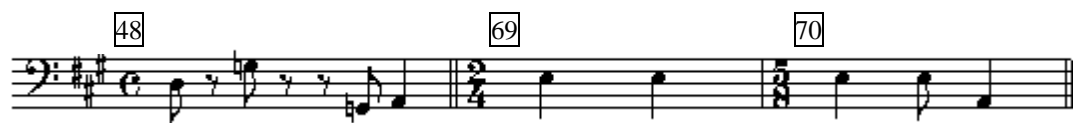
譜例 3-3-40：第四組曲，m. 62。




m. 69 進入另一個新的樂段，音樂風格由之前四拍子規律、平穩的節奏，進入本段 mm. 69-87 二拍子與五拍子交替具爵士風格的自

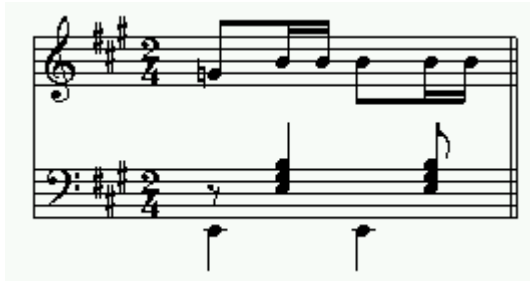
由、搖擺感覺；調性上，mm. 69-78 為 E 大調與 D 大調交替，mm. 80-87 轉至 C 大調。此樂段中運用著許多之前曾出現過的音樂素材，其中 mm. 69-78 和聲上的平行三和弦與第三組曲開頭 mm. 1-7 有著異曲同工之妙，兩者除了節奏上皆使用後半拍外，和弦亦都是平行式移動；而 mm. 69-82 在和聲低音由  $\frac{2}{4}$  拍及  $\frac{5}{8}$  拍所交織出的節奏又與 mm. 48-61 的低音節奏極為相似（譜例 3-3-41）。


譜例 3-3-41：第四組曲 m. 48 及 mm. 69-70 之節奏對照。



在旋律上，mm. 73-78 高音部旋律除在節奏上與 mm. 48-61 具有局部相同  的節奏外，其旋律結構上亦是 m. 48 旋律的發展，只是 m. 48 第三拍原有的三度跳進在此處被一個經過音所填滿，此外，m. 74 五拍子 3+2 的助音形態旋律成為 mm. 80-87 的主要旋律。在和聲上，mm. 69-70、mm. 73-74 及 mm. 76-77 為 E 大調的 I 級及 IV 級，其中在 m. 77 柯普蘭藉由旋律還原 G 音及和聲部分<sup>#</sup>G 音的同時使用，使 E 大調 I 級中出現大三和弦及小三和弦並存的情形，而此種大三及小三並用的情形在爵士音樂中是非常普遍的（譜例 3-3-42）。

譜例：第四組曲，m. 77。



mm. 71-72、mm. 75-76 為 D 大調的 I 級及 II 級；mm. 79-82 皆為 C 大調的 I 級及 IV 級。m. 83 小提琴及小號以 B 音所奏出的  $\frac{2}{4}$  拍  節奏暫時中斷了 mm. 80-83 的  $\frac{5}{8}$  拍慣用音形旋律，但隨即在 mm. 84-87 再度被延續，mm. 84-87 的和聲部分結合了三和弦及音堆的使用，筆者認為此處的和聲進行並無實際的調性引導功能，只是產生一種音響上密集緊迫的效果（譜例 3-3-43）。

譜例 3-3-43：第四組曲，mm. 84-87。



將 m. 87 和聲最後一組 a-b-d 音堆向外級進即形成 m. 88 的 E 大調 I 級大三和弦，mm. 88-100 為第四組曲與第五組曲間的過門，音樂情緒由先前的強調力度及節奏的緊湊風格，在此處轉而寬廣、寧靜並強調縱向的聖詠式和聲發展，在 mm. 88-90 低音部分是由 E 大調



的屬音進行至主音，但其上方的旋律卻是由 E 大調 I 級主和弦進行至 V 級屬和弦，因此在 mm. 89-90 的第一拍形成類似第一組曲的疊置和弦音響；mm. 88-98 的旋律結構仍與組曲開頭 m. 1 有相同的旋律動機，而木管在 mm. 92 第四拍開始的先下行級進再反向三度跳進的旋律音形則源自 m. 25 的小號旋律（譜例 3-3-44）。

譜例 3-3-44：第四組曲，mm. 88-94。

E: I<sub>4</sub><sup>6</sup> V II IV V I<sub>4</sub><sup>6</sup> V I II IV II I

mm. 94-97 木管的旋律延續與 mm. 92-93 相同的節奏型態，而旋律素材則是由 m. 89 及 m. 92 兩個旋律的開頭部分所組成，和聲由弦樂呈現出 m. 95 的疊置和弦及 m. 96 的 E 大調 II<sup>7</sup> 級的音響，這個旋律最後由長笛及低音管以齊奏吹出 E 大調屬音 B 音，並在 m. 98 由弦樂接續解決至 E 大調 I 級；mm. 98-100 在和聲及旋律上都與第二組曲 mm. 8-10 極為相似，兩者唯一不同在第二組曲的 m. 10 是結束於小三和弦，而此處 m. 100 則是以大三和弦作為第四組曲的終止。

整體而言，第四組曲由於舞蹈標題上的需求，所以柯普蘭在這個組曲中有著較多的變化，在旋律上雖然「完全四度包含一個二度進行」的旋律結構動機在第一至第三組曲中皆有出現，但第四組曲在這個旋律動機發展上是明顯被廣泛運用而多於其他組曲的；在調性上，柯普蘭在第四組曲中雖然只使用了 A 大調、大調級 B 大調三種調號，但實際在第四組曲中除出現前述三種調性外，藉由臨時記號的運用還呈現出<sup>#</sup>F 大調、D 大調、F 大調、C 大調的音響，在調性的銜接上除近系調的五度關係外，亦有呈三度關係的銜接，此外和聲亦加入爵士風格的使用；在節奏上，第四組曲因有大量切分節奏、後半拍及混合拍子的使用，使得音樂呈現出活潑、多元、富活力與動感的風格。

#### 五、第五組曲（㉓至㉗，共 137 個小節）

在第五組曲中與第四組曲皆出現許多的調性上的變換，兩個組曲之不同在於第四組曲中含有五度關係的轉調，但第五組曲中的調性轉換皆是建立在三度關係上，雖然第五組曲在調性轉換上脫離了傳統近系的轉調方式，但在曲式上是較為規則、傳統的，整個組曲是由四個主要的旋律素材共同建立起一個前後對應拱形形式的輪旋曲式（Rondo），以下為第五組曲的樂曲形式結構（表 3-3-3）及構成輪旋

曲結構的旋律素材（譜例 3-3-45）。

表 3-3-3：第五組曲樂曲結構。

小節數	1	18	28	34	44	50	56	66	74	96	( )	99	106	111	120
曲式	序奏	A	B	A	C		A	D	A	C	(A)	B		A	尾奏
旋律素材	a	b	c	b	D	x1	b	a	b	d	(b)	c	x2	b	a

譜例 3-3-45：(表 3-3-3) 中所提的 a、b、c、d 四個旋律素材。

a :

下行跳進動機 (a)

上行級進動機 (b)

b :

(a) (b) (b)的反行

(a)的增值

c :

(a)

模進

模進

源自第二組曲聖詠樂段的四度上行旋律

d :

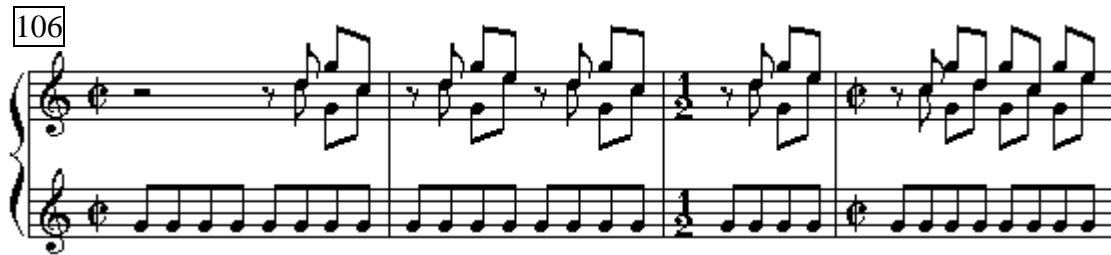
上列四個旋律素材明顯呈現不同的風格，a 旋律素材

強調大的音程跳進及頻繁的拍號變換，（譜例 3-3-45a）的上聲部為下行跳進動機（a），而下聲部為上行的級進音階動機（b）；b 旋律素材則為一完整的旋律樂句，是由 a 旋律素材中的（a）、（b）兩個動機所結合而成，並出現增值的手法；c 旋律素材則強調完全四度及完全五度音程跳進的（a）動機，使用模進的手法，旋律後段與法國號及小號間形成不協和的音堆音響；d 旋律素材則是級進的分解和絃式旋律，其中四度上行跳進旋律是源自第二組曲聖詠旋律。

從（表 3-3-3）中可以看出第五組曲除了具有輪旋曲式的結構外，在旋律素材的設計上明顯呈現前後對應的拱形關係。在這種拱形樂曲架構下，m. 96 的 d 旋律素材與 m. 99 的 c 旋律素材間本應出現 b 的旋律素材，但實際上柯普蘭卻省略了在這之間的 b 旋律素材，被省略的原因可能是由於在 mm. 74-96 已經連續出現四次 b 旋律素材，所以柯普蘭決定在 m. 96 的 d 旋律素材後直接進入 m. 99 的 c 旋律素材。此外在 m. 50 及 m. 106 中各加入了不同於上述四個旋律素材的新旋律，這兩處新的素材雖然在旋律上不同，但確都是源於 a 旋律素材中的（a）旋律動機（譜例 3-3-46）。

譜例 3-3-46：第五組曲，mm. 50-52 及 mm. 106-109。

The image shows a musical score for Example 3-3-46, consisting of two systems of music. The first system covers measures 50, 51, and 52, and the second system covers measures 106, 107, and 108. The music is written for piano in 3/4 time. The right hand (treble clef) features a melodic motif (a) in measures 50-52, which is a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This motif is repeated in measures 106-108. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A box labeled '50' is placed above the first measure of the first system, and a bracket labeled '(a)' spans the first three measures of the first system.



第五組曲在調性上由第四組曲末尾的 E 大調轉為  $\flat E$

大調，和聲的銜接是由第四組曲 E 大調 V 級半音下行級進至第五組曲 m. 1 的  $\flat E$  大調 V 級，整個第五組曲的主要旋律是根據 mm. 5-6 的跳進式 (a) 旋律動機來發展，節奏上多為持續的八分音符節奏。mm. 1-4 由弦樂奏出  $\flat E$  大調 V 級及八度的  $\flat E$  音後，鋼琴、豎琴、雙簧管及長笛接續奏出涵蓋兩個八度的  $\flat E$  音作為回應，m. 5 第一小提琴奏出由下行小六度與大六度所構成的 (a) 旋律動機，第二小提琴奏出源於第一小提琴的轉位 (a) 旋律動機，而中提琴及大提琴則以 (b) 動機的上行音階作為伴奏，和聲呈現為  $\flat E$  大調 II 級-IV 級-V 級的進行；m. 9 改由小號及長號以低大二度模進 mm. 5-6 的 (a) 旋律動機，調性上轉為  $\flat D$  大調，和聲上仍保持之前 II 級-IV 級-V 級的進行，m. 10 由弦樂接續 (a) 跳進旋律動機，但動機結構在 mm. 10-11 改為兩個下行大六度，和聲進行亦明顯改為  $\flat D$  大調 V 級-V<sup>9</sup> 級-I 級的完全終止型態；mm. 12-13 由小號接續的 (a) 跳進動機中，動機結構上由下行完全四度及下行完全五度取代之前的連續兩組下行六度，和聲呈現  $\flat D$  大調 V 級至 I 級的進行，此旋律動機結構的改變亦預示著 m. 18 即將出現完整的 b 旋律素材；m. 13 延續 m. 12 的旋律與和聲進行，只是調性上轉為  $\flat G$  大調。m. 14 第二拍由中提琴及法國號奏出 G 音的長音，由於這個長音與 m. 14 第一拍的  $\flat G$  音形成增一度




的關係，另一方面是因法國號阻塞音（cuivré）的使用，所以在 m. 14 音響上形成非常突兀的效果；m. 15 回復至如 m. 1 般的弦樂<sup>b</sup>B 大調和弦，之後仍由法國號及中提琴以 G 音長音接續，m. 17 在法國號仍持續長音的同時，中提琴改以八分音符型態進行，速度上逐漸漸快至 b 旋律素材的  $h = 92$ ，m. 17 由中提琴開始的八分音符節奏幾乎涵蓋了整個第五組曲，也因此形成咄咄逼人的強烈前進動力。

b 旋律素材是一個九小節的完整主題樂句，拍號上亦轉為  $\frac{2}{2}$  拍（*alla breve*），意味著進入前進流暢的樂段，織度上是在主題下方加上一個持續節奏的伴奏聲部。主題旋律在 m. 18 下行完全四度及五度的（a）跳進動機後，前句 mm. 19-21 呈現出（b）的音階級進式旋律，後句 mm. 22-27 是以三度跳進形成的三和弦為主，但仍可看到級進式音階以裝飾音的型態出現 m. 18 在調號上轉至 C 大調，並由第一小提琴及第一部長笛奏出 B 旋律素材，旋律下方為第一部低音管的 G 音長音及第二小提琴的持續性八分音符；調性上雖無實質的和聲進行來判斷，但由旋律的進行及完整出現 C 大調音階來看，調性是 C 大調。mm. 18-24 的主題是以 C 音為中心，大部分音域落在 C 音上下五度的範圍內，最高音出現在 m. 20 的 B 音，最低音出現在 m. 22 的 F 音；mm. 24-25 改以 E 音為中心，其中 m. 24 為（a）動機的增值；至 mm. 26-27 又改以 G 音為中心，呈現出 C 大調 I 級 C-E-G 和弦。從 m. 24 開始，伴奏部分在原先 G 音八分音符基礎上加入上方小二度、大二度、大三度的音程，除形成不協和的音堆敲擊音響外，更增加樂曲的變化及張力（譜例 3-3-47）。

譜例 3-3-47：第五組曲，mm. 22-26。



以撥奏(Pizzicato)奏出(b)的上行音階動機。mm. 40-44 的旋律型態較前一次有所改變,首先 m. 40 及 m. 42 在節奏上由前次的均衡節奏改爲的切分音節奏,並在(a)跳進旋律下方的完全五度加上另一個倒影式對旋律。

mm. 44-49 爲 d 旋律素材,依旋律組成可分爲 mm. 44-46 及 mm. 47-49 兩個對比的部分,d 旋律素材由於在旋律與伴奏間常形成不協和音程,除音響上較爲前衛、突兀外,拍子結構亦在未改變拍號的情形下,以重音轉換的複式節奏方式(Hemiola),將二拍子結構轉至三拍子結構。mm. 44-46 以降記號變化爲主,高音部旋律是由 $^bB$ - $^bE$ - $^bA$  完全四度跳進旋律及 $^bG$  大調 I<sup>6</sup> 級分解和弦旋律交替出現,其中完全四度跳進旋律是源自第二組曲 mm. 33-34 的聖詠樂句開頭部分;在低音伴奏部分,四度跳進旋律以持續八分音符 G 音爲伴奏,而 $^bG$  大調 I<sup>6</sup> 級分解和弦則配合大二度八分音符伴奏音形。mm. 47-49 改以升記號爲主,高音旋律呈現模進形態,分別爲由 E 大調 I<sup>6</sup> 級及 F 大調 I<sup>6</sup> 級分解和弦來構成,而在旋律安排上,由 mm. 41-46 交替出現改由前後出現,伴奏部分 E 大調 I<sup>6</sup> 級分解和弦配合著伴奏的 F 音,而 F 大調 I<sup>6</sup> 級分解和弦改由小三度的伴奏型態。除旋律及伴奏外,柯普蘭從 m. 47 第三拍後半開始又加入了一個裝飾性八分音符的跳動式對旋律,營造出更爲燦爛熱鬧的音樂氣氛,此一跳動音形和旋律間分別形成大七和弦及增六和弦(詳譜例 3-3-45d)。

mm. 50-55 爲過渡至 m. 56 的 b 旋律素材新樂句,相對於 mm. 44-49 大量運用變化記號呈現出變化音程,此處皆源於 C 大調的自然音程,織度上是由跳動式的(a)旋律動機、下行(b)級進音階及音堆所構成。由長笛、雙簧管及單簧管所吹出的持續八分音符旋律是

源自 mm. 18-19 (a) 跳進旋律動機的前四個音，而藉由後半拍的使用及快速的級進音程變化，使得這一個過渡樂句充滿著急切與熱鬧。

與 (b) 動機呈反向進行的下行級進音階是由第二部長號、大提琴及低音提琴奏出的，mm. 50-51 皆為 B 音下行完全五度至 E 音，mm. 52-53 音域提高半音由 C 音進行至 F 音，m. 54 延續 m. 53 的 F 音並往下擴充至 E 音及 D 音，m. 55 重複 m. 54 的 D 音且未解決至 C 大調主音 C 音，因而產生旋律進行及音響上的張力。音堆音響是由法國號、小號、第一部長號、小提琴及中提琴所共同形成，音堆的結構是在完全八度的基礎上加上音程的變化，八度音程是由法國號、第一部長號及中提琴奏出，音程變化則是由小號及兩部小提琴來呈現，在 mm. 50-55 間可以發現音程關係越來越緊密，更增強音樂情緒的緊湊。整個 mm. 50-55 的過渡樂句中，節奏上以切分音為主要節奏，而這亦是造成音樂急迫的主要原因，另一方面音堆及下行 (b) 級進動機的八分音符數量亦越來越多，更增加了音樂的動感；m. 54 以四分休止符穩重而規則地區隔三個後半拍和弦，但此種規律性隨即在 m. 54 最後一拍因八分音符的使而用被打破，m. 55 拍號轉為  $\frac{3}{4}$  拍，前兩拍的四分休止符除延遲了低音部由音解決至 C 音的進行外，更有將 mm. 50-54 的所有推進力量凝聚至 m. 55 的第三拍的作用，這個強大的凝聚力量在 m. 56 第二拍後半，藉由第一小提琴奏出 (a) 跳進旋律動機及低音弦樂、長號奏出的上行級進 (b) 動機，共同形成的 C 大調 V 級進行至 I 級的完全終止來得到釋放（譜例 3-3-48）。

譜例 3-3-48：第五組曲，mm. 50-55。

(a)

(b) 的反行

m. 56 再度出現 b 旋律素材，拍號改為  $\frac{4}{4}$  拍，此次第

一小提琴只奏出旋律前四音，之後由大提琴在 m. 57 的上行音階接續第一小提琴 b 旋律素材的進行，而中提琴及低音提琴分別在 mm. 57-59 及 mm. 59-61 加強大提琴的主題旋律，小提琴則奏出以 C 大調屬音 G 音為中心音的下行五度、四度及三度跳進伴奏音形。mm. 61-65 弦樂完全重複 mm. 56-60 的 b 旋律素材，並在弦樂上方加上與 b 旋律素材呈倒影結構的長笛及短笛對旋律（譜例 3-3-49）。

譜例 3-3-49：第五組曲，mm. 61-66。

(b) 的反行

m. 66 回至 a 旋律素材，一開始由銅管在 C 大調上吹出如同 m. 5 弦樂般的 V 級至 I 級進行，其中小號吹出 B-D 及 A-C 的 (a) 跳進動機旋律，法國號則吹出反向的 (a) 動機，常號則吹出 (b) 上行音階動機。mm. 66-73 的節奏型態與 mm. 5-14 極為相似，mm. 68-69 銅管旋律移高五度，和聲進行轉為 C 大調的 II 級進行至 V 級，m. 69 第一拍的 G 音與第二拍  $^bA$  音呈小二度音響，此種情形與 m. 14 由  $^bG$  音進行至 G 音的增一度情形相同，前後兩次的不同在於 m. 14 的 G 音是後來 m. 19 的 C 大調屬音，而此處 m. 69 的  $^bA$  音則為 m. 74 的  $^bA$  大調主音。mm. 72-73 以齊奏方式奏出涵蓋三個半八度的上行五度音形，最後並在 m. 73 第一拍結束在  $^bE$  音，這個音在功能上為

m. 74 的  $^bA$  大調屬音。

m. 74 開始再度回至  $b$  旋律素材，調性上轉為  $^bA$  大調，仍由大提琴呈現主題旋律，此次旋律結構稍有變化，原先旋律開頭四個音下行四度及五度的 (a) 跳進動機，在 m. 74 改以 (b) 動機的上行音階呈現；小提琴自 m. 74 開始仍奏出如 mm. 57-60 般源自 (a) 動機的八分音符跳進伴奏音形，其中第一小提琴在 mm. 74-77 的伴奏旋律是 mm. 57-60 第二小提琴伴奏旋律的上方小六度模進。mm. 79-82 調性往大上三度轉至 C 大調，一開始由雙簧管、低音管、中提琴及大提琴於 m. 79 第一拍奏出  $b$  旋律素材，一小節後（即 m. 80）由單簧管、第一部小號及第一小提琴在原旋律素材上方奏出四度卡農，調性仍維持在 C 大調，八分音符伴奏音形由鋼琴及第二小提琴呈現。

m. 83 調性轉為 E 大調，但柯普蘭遲至 m. 84 才將 C 大調調號轉為 E 大調調號，mm. 83-86 在旋律型態、作曲方式及織度皆與 mm. 79-82 相同，只是在配器上加入更多的聲部，形成厚實的音響。m. 87 各個聲部皆結束於  $^{\#}G$  音，此音為 m. 88 的  $^{\#}C$  大調屬音，並由大提琴、中提琴及第二小提琴繼續以  $^{\#}G$  音持續八分音符節奏作為上聲部  $b$  旋律素材的伴奏，同時豎琴奏出交替的  $G-^bA$  小二度八分音符節奏；m. 87 第三拍後半，短笛自長笛的下行音階上引出  $^{\#}C$  大調的  $b$  旋律素材，長笛並在 mm. 90-93 接續短笛的  $b$  旋律素材，小號則在 mm. 94-95 吹出如 mm. 40-41 的音型而將  $b$  旋律素材完成。

mm. 96-98 回復至  $d$  旋律素材，旋律部分並無出現如 mm. 44-46 般的四度和弦旋律，而是  $C-^bE-^bA$  及  $^bB-^bD-^bG$  的模進式分解和弦旋

律交替，和聲上呈現出  $\flat A$  調大三和弦下行全音進行至  $\flat G$  調大三和弦。

mm. 99-105 為  $c$  旋律素材，調性上轉為  $F$  大調，此次除了跳進式 (a) 旋律動機及持續八分音符伴奏音形外，柯普蘭在 mm. 99-100 的第一小提琴及 m. 101 的小號部分加上延續自 mm. 96-98 的 A-C-F 分解和弦旋律，此一分解旋律並和木管在 mm. 100-101 的  $G$  音構成類似第一組曲的  $F$  大調 I 級大九和弦音響。

mm. 106-110 為另一個過渡樂句，調性上為  $C$  大調，柯普蘭運用源自  $a$  旋律素材中的 (a) 跳進旋律動機作為此過渡樂句的素材，第二小提琴則以倒影方式呈現出 (a) 跳進動機，這兩個聲部的旋律結構是以  $G$  音為中心作五度、四度及三度的跳進。之後從 m. 110 第四拍開始直至 m. 117 第三拍，小號及中提琴亦加入此一跳進式旋動機律。而伴奏部分由大提琴以  $G$  音奏出持續八分音符（詳譜例 3-3-45）。

從 m. 110 第四拍開始至 m. 119 為  $b$  旋律素材，此次柯普蘭將原先前四個音的八分音符節奏增值為四分音符，旋律素材由之前的四度卡農轉為以木管、長號、木琴及鋼琴共同奏出四度平行的  $b$  旋律素材，調性上仍為  $C$  大調，伴奏部分為延續 mm. 106-110 的持續性八分音符節奏（譜例 3-3-50）。

譜例 3-3-50：第五組曲，mm. 111-114。



W.W. Pos. Xyl. Pft. (a)的增值

m. 120 回至 a 旋律素材亦是第五組曲的最後部分，mm.

120-122 延續之前的配器，由法國號、小號及第一部長號共同吹出 (a) 跳進旋律動機，(b) 動機的上行級進旋律則由低音弦樂、低音管及第二部長號奏出，和聲呈現 C 大調 V 級至 I 級的進行；m. 124 由弦樂作上方五度模進，和聲進行改由 C 大調 II 級進行至 V 級，但在 m. 125 隨即又回復至 C 大調 V 級至 I 級的進行。在 m. 124、m. 126、m. 128 及 m. 130 亦有像 m. 14 及 m. 69 般的半音上行級進音響，但不同的是在 m. 14 及 m. 69 後皆有轉調，但此次在 m. 132 後卻仍維持在 C 大調。遍布整個第五組曲的 G 音持續八分音符，藉由 m. 132 低音弦樂 G-A-B-C 的 (b) 上行音階動機解決至 C 大調的主音，但柯普蘭在回到主音後又延伸加入了一個 A-C-F-G 的 C 大調 IV 級九和弦，雖然低音表面上呈現出 F 音進行至 C 音的變格終止型態，但實際上整個 mm. 133-134 及 mm. 136-137 皆屬於 C 大調 IV 級九和弦的音響，這種音響效果的停滯，預示出第六組曲的靜態風格及和聲結構，而實際上在第六組曲的 mm. 1-6 皆有 C 大調 IV 級九和弦的使用。mm. 135-136 作最後一次 (a) 動機及 (b) 動機的呈現（譜例 3-3-51）。

譜例 3-3-51：第五組曲，mm. 133-136。

C: I IV<sup>9</sup> V I IV<sup>9</sup>

六、第六組曲 (㉑至㉕)，共 34 個小節)

第六組曲是整個「阿帕拉契之春」中最短的組曲，是作為轉換場景的音樂，其中出現了之前第二組曲聖詠旋律片段的使用，並濃縮式地回憶第一組曲疊置和弦的音響。

第六組曲一開始的旋律是從 m. 1 前的弱起拍開始，此種情形與第三組曲中 mm. 8-10 的弦樂旋律類似；旋律的結構是以連續上行兩組完全四度開始，此種情形與第二組曲 mm. 29-30 聖詠旋律一開始的結構相同，之後在 mm. 2-3 又重複了一次；m. 2 第四拍至 m. 4 第一拍的旋律結構與第二組曲 mm. 33-36 的高音旋律完全相同；此外 m. 1 及 m. 4 亦運用了「完全四度內含一的半音進行」的旋律動機，在音形上與第一組曲 mm. 16-17 長笛的旋律結構完全相同；m. 3 的旋律進行呈現出上行 F-G-A 上行及下行 F-E-D-C 的間隔式級進音形（譜

例 3-3-52)。

譜例 3-3-52：第六組曲，mm. 1-5 的獨奏小提琴旋律。

反向間隔級進音形

完全四度內含一半音進行

完全四度內含一半音進行 交互交替進行，弦樂及豎琴的伴奏和弦一開始是延續自第五組曲末尾的 C 大調IV<sup>9</sup>級，之後並與 C 大調VI

7 級作交替式進行（譜例 3-3-53），m. 6 加入 C 大調VI級及IV<sup>6</sup>級的和弦，這四小節的和聲雖呈現出不同的和絃結構，但整體音響上都可視為 C 大調IV<sup>9</sup>級的和弦。

譜例 3-3-53：第六組曲，mm. 1-4。

The musical score consists of four staves. The top staff is for Harp (Hrp.), the second for Oboe (Ob.), the third for Violin and Viola (Vn. & Va.), and the bottom for Violoncello (Vc.). The key signature is C major. The Hrp. part features chords in measures 8, 9, 10, 11, and 12. The Ob. part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vn. & Va. part has a similar melodic line. The Vc. part has a bass line with eighth notes.

C : IV<sup>9</sup> VI<sup>7</sup> IV IV<sup>9</sup> VI<sup>7</sup> IV<sup>9</sup> VI<sup>7</sup>

III. 〇 的 明 正 大 宗 特 為 〇 八 調 〇 和 音 上 取 以 〇 八 調 〇 級 及 〇 七 級 不 又 有 延 門 〇 而 整 個 旋 律 及 和 聲 則 共 同 建 構 出 E 大 調 I 級、IV 級、IV

<sup>7</sup> 級、IV<sup>9</sup> 級、VI 級及 VI<sup>7</sup> 級的音響，最後在 mm. 11-12 停滯於 E 大調 IV<sup>9</sup> 級和弦，而此和弦在結構上即為 E 大調 I 級及 IV 級的疊置和弦，

並暗示出 m. 14 開始的疊置和絃樂段（譜例 3-3-54）。

譜例 3-3-54：第六組曲，mm. 8-12。

E : I VI<sup>6</sup>IV<sup>7</sup> VI<sup>7</sup> IV<sup>9</sup> VI<sup>7</sup> IV<sup>9</sup>

低音管在 m. 12 第二拍堅定地吹出 E 大調IV<sup>9</sup> 級的九

音 B 音，並於 m. 13 再次吹出同音延長音後，以上行小二度解決至 m. 14 的 C 音，並引導出 m. 14 由弦樂所奏出 <sup>b</sup>A 大調 I 級及 V 級所構

成的疊置和弦，雖然 m. 14 已經呈現出 <sup>b</sup>A 大調音響，但直至 m. 15 調號才轉換為 <sup>b</sup>A 大調。mm. 14-34 扼要地呈現出第一組曲的旋律素材，

其中 mm. 14-23 除配器上略有變化外，其餘在織度及旋律上皆是第一組曲 mm. 4-28 的濃縮；而 mm. 24-34 的旋律與和聲進行又與第一組

曲 mm. 40-50 極為類似，兩者間的不同在於第六組曲 m. 25 的高音旋律是呈小二度關係，而第一組曲在 m. 41 則是呈小三度關係，另一

個不同是在於第六組曲 m. 28 的和弦由先前第一組曲的 II 級轉為IV<sup>9</sup> 級。mm. 28-29 的終止式是 <sup>b</sup>A 大調IV<sup>9</sup> 級至 I 級的進行，呈現出與第

一組曲結尾相同的變格終止型態。(譜例 3-3-55)

譜例 3-3-55：第一組曲 mm. 40-46 與第六組曲 mm. 24-29 之對照。

A: I<sup>6</sup><sub>4</sub> IV<sup>9</sup> II<sup>7</sup> II<sup>11</sup> IV<sup>9</sup> II<sup>11</sup> I

<sup>b</sup>A: VI<sup>7</sup> IV<sup>9</sup> VII<sup>9</sup> II<sup>11</sup> IV<sup>9</sup> IV<sup>9</sup> I

曲的震教徒民歌旋律「簡單的禮物」。

七、第七組曲（㉟至㉟，共 134 個小節）

第七組曲是由《簡單的禮物》主題及五段主題變奏所構成，柯普蘭在手稿中明確寫出「主題與變奏」(Theme and Variations) 字樣。

mm. 1-16 為原始主題以 <sup>b</sup>A 大調呈現；mm. 17-19 為三小節的和弦式過渡動機；mm. 20-35 為第一變奏，調性轉為 <sup>b</sup>G 大調；mm. 36-37 為



9-16) 前後兩個樂段，由(譜例 3-3-56)分析來看，旋律明顯是建立在主和弦及屬和弦上，整個旋律音域在一個八度之內，其中大多維持  $^bA$  音至  $^bE$  音的完全五度音域，並以音階中的主音、中音及屬音作為旋律的骨幹音，其他多為經過音的型態。

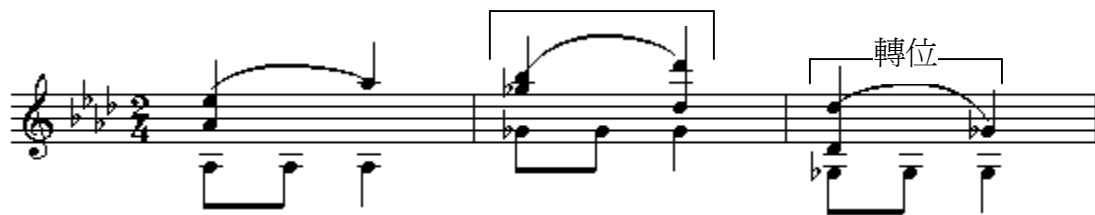
主題呈示 (mm. 1-16): 在 mm. 1-16 的主題呈示樂句中，m. 1 的  $^bA$  大調調性是延續自第六組曲末尾，mm. 1-8 及 mm. 13-16 由第一部單簧管單獨呈現，mm. 9-12 加入第二部單簧管的八度旋律。另一聲部是由長笛、短笛及豎琴奏出旋律上方以  $^bE$  音及  $^bA$  音(即  $^bA$  大調的屬音及主音)為基礎的對旋律，節奏上多附點及切分音節奏，音的轉換較旋律慢了許多，以明顯呈現兩個聲部的對比進行。

小過門 I (mm. 17-19): 這三小節小過門的素材是源自 m. 16 的旋律及對旋律聲部，並運用轉位及模進的手法，兩個聲部間只單純呈現的五度及八度的空洞音響，m. 18 在調性上突然由  $^bA$  大調轉為  $^bG$  大調，mm. 17-18 的調性轉換方式是由 m. 17 第二拍的八度  $^bA$  音以向外級進的方式進行至 m. 18 的  $^bB$  音及  $^bG$  音，雙簧管及低音管並自 m. 19 第二拍後半拍由  $^bG$  大調的屬音  $^bD$  音引進第一變奏，並至 m. 20 才將調號轉為  $^bG$  大調(譜例 3-3-57)。

譜例 3-3-57: 第七組曲，mm. 17-19。

模進





第一變奏 (mm. 20-36)：第一變奏是在雙簧管吹出的

民歌主題下方，再加入一個由低音管吹出的下方十度與主題呈平行式的嚴格模仿旋律；附點切分音節奏的長音對旋律則由小號吹奏，mm.

28-35 改由法國號接續（譜例 3-3-58）。

譜例 3-3-58：第七組曲，mm. 20-35。

The image displays a musical score for two instruments: Oboe (Ob.) and Flute (Fg.). The score is written in 2/4 time and consists of four systems of music. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The Oboe part features a complex, rhythmic melody with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Flute part provides a more melodic accompaniment, with some notes held across measures and some phrasing slurs. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a jazz-influenced orchestral piece.

在上列譜例中，柯普蘭再一次使用爵士音樂中常見的大、小調並用的作曲手法；上聲部的雙簧管旋律明顯是  $\flat G$  大調音響，但下聲

部的低音管旋律卻呈  $b^e$  小調音響，但由於雙簧管在音色及音量上都較低音管為明顯，所以整個第一變奏仍維持在大調的色彩。縱向分析 mm. 20-35 的和聲，除了構成三和弦及三度、五度、六度及八度的和諧音響外，在 m. 20 第一拍及 m. 32 第二拍皆構成  $b^D-b^E-b^G$  的音堆音響，而這個音堆音響被持續用於第二變奏的伴奏型態中。

第二變奏 (mm. 36-62)：在第二變奏中，配器較之前厚實許多，除了主要旋律及八度卡農的對旋律之外，伴奏的節奏及音組織都較之前豐富活潑許多，也帶來更富變化的音響。mm. 36-37 先由鋼琴、豎琴及第二小提琴呈現第二變奏的伴奏型態，m. 37 第二拍至 m. 62 由長號及中提琴奏出主題旋律，由於節奏較之前增值一倍，因此速度亦變慢一倍，形成寬廣的音樂氣氛；m. 46 的第二拍至 m. 62 第一小提琴及法國號以八度卡農形式奏出另一旋律；大提琴及低音提琴除在 mm. 48-51 及 mm. 56-59 奏出另一次八度卡農的對位式主題片段外，其餘皆為二分音符持續音的伴奏型態（譜例 3-3-59）；整個 mm. 38-62 的第二變奏只使用民歌主題 A 樂段八小節民歌旋律。

譜例 3-3-59：第七組曲，mm. 38-49 的弦樂聲部。

相較於第二變奏主題聲部的踏實穩重，第二變奏的伴奏則呈現出明亮、可愛、輕盈的跳躍式音響，整個伴奏部分且並無實質和聲上的進行，只是單純作為色彩的營造，音的組成皆是源於 $^bG$ 大調 $\text{II}^{11}$ 級（譜例 3-3-60），進而形成一種停滯、寧靜的和聲色彩。

譜例 3-3-60： $^bG$ 大調 $\text{II}^{11}$ 級。

伴奏聲部以不同的伴奏型態呈現 $^bG$ 大調 $\text{II}^{11}$ 級：第二小提琴及 mm. 36-46 的木管部分以 $^bD$ - $^bG$ 四度和聲及 $^bE$ - $^bG$ 三度和聲作交替進行，

而所構成的  $\flat D$ - $\flat E$ - $\flat G$  音響在第一變奏中的 m. 20 第一拍首次被呈現（譜例 3-3-61）。

譜例 3-3-61：第七組曲，mm. 38-39 的第二小提琴及木管聲部。

The image shows a musical score for three parts: Fl. & Cl., Ob. & Fg., and Vn. II. The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats. The Fl. & Cl. part has a melodic line with eighth notes. The Ob. & Fg. part has a similar melodic line. The Vn. II part has a bass line with eighth notes. The score is for measures 38 and 39.

豎琴及 mm. 47-61 的鋼琴部分則以琶音型態呈現  $\flat G$  大調的 I 級、IV 級及 VI 級和弦，整體亦是形成  $\flat G$  大調  $\text{II}^{11}$  級的音響（譜例 3-3-62）。

譜例 3-3-62：第七組曲，mm. 47-48 的豎琴聲部。

The image shows a musical score for the harp in measures 47 and 48. The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats. The harp part consists of arpeggiated chords in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are in the I, IV, and VI positions of the  $\flat G$  major scale.

長笛及單簧管在 mm. 47-54 由原先八分音符的後半拍節奏，改以快速而詼諧的三度及四度跳進十六分音符分解和弦來呈現  $\text{II}^{11}$  級和弦，

節奏上仍維持後半拍的型態（譜例 3-3-63）。

譜例 3-3-63：第七組曲，mm. 48-49 的長笛及單簧管聲部。



The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.). The score is in 2/4 time and consists of two measures. The Flute part is written in the upper staff and the Clarinet part in the lower staff. Both parts feature a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

mm. 55-62 長笛及單簧管的伴奏型態再度改變，改以連續十六分音符的三度、四度及八度上行跳進交替呈現  ${}^bD-{}^bG-{}^bB-{}^bE$  及  ${}^bE-{}^bG-{}^bA-{}^bC$

兩組和弦（譜例 3-3-64），雖然勉強可以 I 級-VI級-VI級-II 級標示出旋律與伴奏間的和聲進行，但由於伴奏部分並無任何和聲進行的趨

向，因此仍只能視為一種音響色彩的效果。

譜例 3-3-64：第七組曲，mm. 55-56 的長笛及單簧管聲部。

小過門 II (mm. 63-68)：這六小節的過門在調性上仍保持在  $^bG$  大調，木管的旋律主要由  $^bG$  大調的 I 級及 IV 級和弦作反向分解和弦的交替進行，其中 I 級由長笛吹出，而 IV 級則由單簧管及雙簧管輪流吹奏；旋律下方的伴奏主要由弦樂及低音管交替奏出  $^bG$  大調 IV  $^6_4$  級及  $^bA$ - $^bC$ - $^bD$  音堆音響，由於柯普蘭分別在木管旋律及大提琴部分使用後半拍及附點節奏，使得這個小過門呈現出活潑俏皮的風格。m. 67 調性及調號突然轉為 C 大調，由 m. 67 的  $^bG$  大調轉至 m. 68 的 C 大調時，長笛及雙簧管的旋律形成增三和弦音響，因此 m. 68 的 C 大調音響突然轉為明亮，令人有煥然一新的感覺。mm. 67-68 由長號、第二部小號、中提琴及大提琴以連續附點節奏將速度及音樂氣氛推至 m. 69 開始的第三變奏（譜例 3-3-65）。

譜例 3-3-65：第七組曲，mm. 63-68。



第三變奏 (mm. 69-100)：第三變奏在擊拍速度較第

二變奏稍快一些，但由於節奏單位的轉換（ $\frac{2}{4} = \frac{1}{2}$ ），因此實際上速度比第二變奏快約一倍，類似第一變奏的主題進行。第三變奏的音

樂風格轉為活潑、明亮、燦爛，聲部的編排除原有主題旋律外，另再加入一個源自主題最後一個樂句，且與原有旋律呈倒影的對旋律；

第三變奏在配器上以銅管為主體，木管在 mm. 85-93 由雙簧管及單簧管加強銅管的力度表現，而弦樂只由第一小提琴及中提琴在 mm.

79-84 及 mm. 93-100 以反向進行拉出快速燦爛的花腔風格十六分音符 C 大調音階。第三變奏的主題旋律由小號吹奏，雙簧管及單簧管在



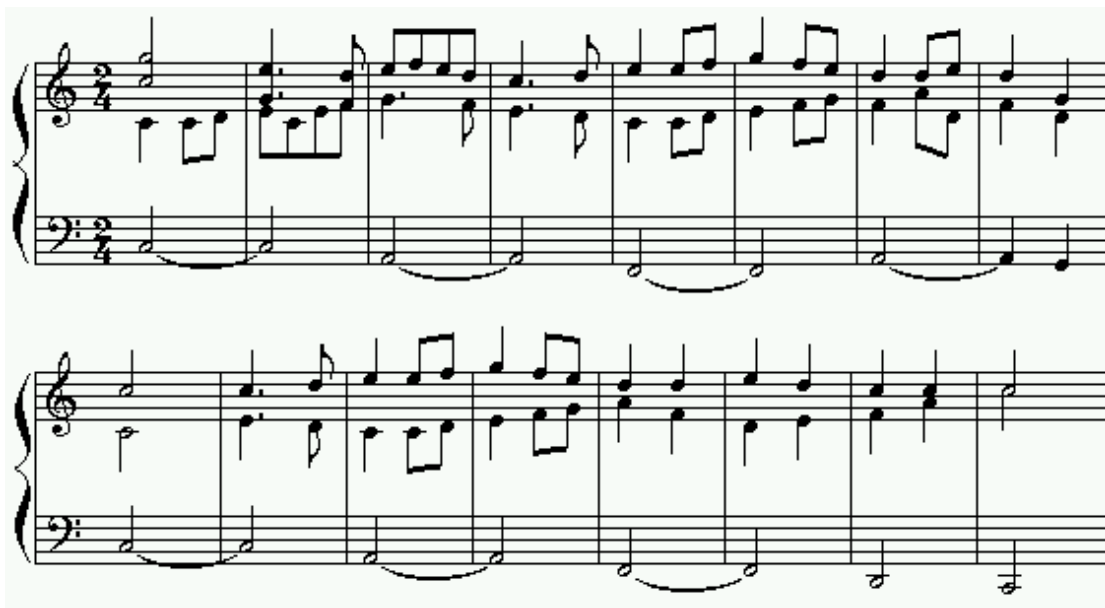
mm. 85-93 亦加入此一旋律的吹奏；而倒影式的對旋律主要由長號吹奏，法國號在 mm. 85-93 加入此一對旋律。mm. 69-84 及 mm. 93-99 的兩個旋律聲部間呈現出倒影式聲部交換、平行十度及平行六度的關係，而 mm. 85-92 則運用了嚴格的倒影式對位手法，在這兩聲部間的關係以協和音程為多，不協和音程多用於弱拍，唯一強拍上的不協和音程是出現在 m. 98 第一拍的倚音型態大七度音響（譜例 3-3-66）。

譜例 3-3-66：第七組曲，mm. 69-100。

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system is a grand staff, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a 2/4 time signature. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system features a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. The third system continues with a steady melody in the treble and a supporting bass line. The fourth system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The fifth system concludes with a final melodic phrase in the treble and a bass line that ends with a fermata.

第四變奏 (mm. 101-116)：第四變奏的調性仍維持在 C 大調，音樂風格轉為安詳寧靜，配器上改以木管為主，弦樂只由大提琴及低音提琴作和聲低音的持續音拉奏，速度比第三變奏慢一些。第四變奏可以視為第三變奏延伸，亦可作為第三變奏及第五變奏間的過門，因為第四變奏只有短短的十六個小節，且柯普蘭將前三個變奏素材加以濃縮，並隱約地預示出第五變奏的進行。mm. 105-116 木管的對位型態與第三變奏 mm. 89-100 極為相似；mm. 101-104 柯普蘭將主題旋律的前後樂段加以結合，第一部單簧管以較高音域奏出 B 樂段的前樂句，同時間低音管吹出 A 樂段的前樂句作為對應，由於單簧管音域較高，音色亦較低音管具穿透力，因此整個第四變奏音響上呈現出民歌主題的 B 樂段，此種主題編排上的不平衡，藉由第五變奏民歌主題 A 樂段的單獨呈現而得到化解；第四變奏大提琴及低音提琴的低音長音，預示了第五變奏的音響效果及低音進行（譜例 3-3-67）。

譜例 3-3-67：第七組曲，mm. 101-116。



mm. 117-134 為第五變奏，亦是「簡單的禮物」最後一次的呈現，只單獨呈現民歌主題 A 樂段，拍號由  $\frac{2}{4}$  拍轉為  $\frac{2}{2}$  拍，速度與第四變奏相同，但音樂風格轉為莊嚴、輝煌、寬廣，配器上由全樂團共同演奏，旋律的對位方式與第三變奏的 mm. 69-84 相同，第三變奏中的小號旋律在第五變奏中改由長笛、第一部單簧管、小號、第一小提琴及中提琴演奏，而在第三變奏中由長號吹出的對旋律在第五變奏中則改由雙簧管、第二部單簧管、法國號、第二小提琴及大提琴呈現；旋律下方如第四變奏低音弦樂般的下行低音則由低音管、長號、定音鼓、豎琴、鋼琴及低音提琴共同奏出。高音旋律與下行低音在橫向線條上，大致呈現反向擴充的關係，而藉由 mm. 122-133 的連續

下行級進低音，亦有助於將整個音樂氣氛推到 m. 133 包含有五個八度的 C 音特強音。第五變奏以縱向和聲分析方式雖然可以明確標示出每一小節的和弦級數，但在整體音響上卻呈現出低音旋律的獨立性，除了在 mm. 125-126 及 mm. 132-133 出現正格終止及變格終止的音響外，整個第五變奏並無明顯驅力來引導和聲的進行（譜例 3-3-68）。

譜例 3-3-68：第七組曲，mm. 117-133。

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a common time signature. Below each system, a series of Roman numerals indicates the harmonic analysis for each measure. The first system has six measures with the following chord symbols: C, I, VI, IV<sup>9</sup>, I<sub>4</sub><sup>6</sup>, and VI<sup>11</sup>. The second system also has six measures with the following chord symbols: V, IV<sup>9</sup>, I<sup>9</sup>, V<sub>4</sub><sup>6</sup>, I, I<sup>9</sup>, and VI<sup>7</sup>.



八、第八組曲（⑦至樂曲結束，共 62 個小節）

第八組曲速度轉為中板，音樂風格亦由第七組曲末尾的莊嚴輝煌轉為虔誠安詳，配器上以弦樂及木管為主，銅管部分只有 mm. 27-35 出現法國號加上弱音器的使用。第八組曲依旋律可區分為 mm. 1-35 及 mm. 36-62 兩個部分，其中 mm. 1-35 是一個全新的聖詠風格旋律，而 mm. 36-62 則由第二組曲的聖詠旋律及第一組曲的靜態和聲所組成。

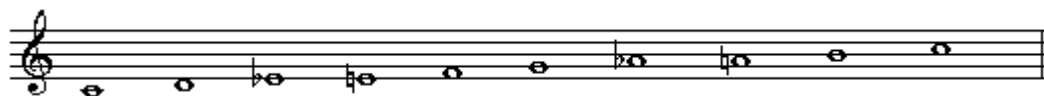
mm. 1-35 是由 aaa'a 四個樂句所構成，這四個樂句皆根源於相同的聖詠旋律，a 樂句皆為 C 大調，其中 mm. 1-18 由弦樂單獨拉出，mm. 27-35 則由木管、法國號及弦樂共同呈現；a' 樂句轉為  $\flat B$  大調，由木管單獨呈現。第八組曲的聖詠旋律由級進及三度跳進音程所構成，旋律音域以完全五度為主，只在 mm. 11-12 及 mm. 28-29 出現大六度音，雖然旋律音域較窄且有許多重複的音形，但柯普蘭藉由和聲色彩的轉變營造出富變化且流動的感覺，此外上三聲部並出現極為頻繁的連續平行六四和弦進行，而在 a 樂句中，柯普蘭亦運用大調及小調並用的作曲手法（譜例 3-3-69）（譜例 3-3-70）。

譜例 3-3-69：第八組曲，mm. 1-9。

C: III V<sup>9</sup> I III II  $\flat$ III V<sup>9</sup> I III IV IV<sup>9</sup> V<sup>9</sup> VI IV<sup>9</sup> V IV



譜例 3-3-70：a 樂句的大小調並用音階說明。



mm. 19-26 的 a' 樂句在音域上較 a 樂句提高完全五度，其旋律是源自 mm. 3-7 的音形，並在 mm. 19-22 及 mm. 23-26 作兩次的陳述，a' 樂句在調性上以  $\flat B$  大調為主，並再度顯示出大小調並用及調性游移的現象(譜例 3-3-71)。a 樂句與 a' 樂句在旋律結構上有稍許的差異，a 樂句 mm. 3-4 間 F 音至 E 音的小二度，在 a' 樂句 mm. 19-22 間改由 C 音至  $\flat B$  音的大二度代替；之後 mm. 27-35 轉回至 C 大調 a 樂句，只是在終止式改以完全終止結束 mm. 1-35 的聖詠風格樂段。

譜例 3-3-71：第八組曲，mm. 19-26。

$\flat B$ : I V VI I VII VI V IV II<sup>9</sup> VII

I   V<sup>7</sup>   VI   I   VII   VI   V   IV   II<sup>9</sup>   V

第二組曲的聖詠旋律在 mm. 36-51 由長笛及半數第一

小提琴在 C 大調上以極寧靜安詳的氣氛奏出，並由豎琴及其他弦樂聲部奏出虔誠聖詠風格的和聲進行；m. 52-55 第一部單簧管再度吹出如樂曲起始般的分解和弦旋律，mm. 56-59 由大提琴、中提琴及小提琴拉出 C 大調 I 級及 V 級的疊置和弦，最後在 mm. 60-62 由鐘琴及豎琴泛音奏出高音域的 C 大調 I 級的 E 音及 G 音，極為寧靜、和諧、安詳地結束全曲。

柯普蘭在樂曲最後再度使用第二組曲的聖詠旋律及第一組曲的疊置和聲音響，除有前後呼應的一致性外，亦將整首樂曲作一片段式地回顧。

## 第四章 《阿帕拉契之春》的指揮詮釋

《阿帕拉契之春》雖是一個不間斷的組曲形式，但各個組曲間仍有明顯織體上的差異，本章將就指揮本曲時所面臨的實務情形分項加以探討，這些探討無非是要更確實地表達出柯普蘭的音樂風格與樂曲內涵，另一方面透過本章的詮釋探討，可讓筆者對於本曲的指揮能有更為深入地表達。筆者曾在台灣師大音樂系交響樂團及台北市仁愛國中音樂班管弦樂團指揮過此曲五次，雖然未有正式的演出經驗，但藉由這幾次的排練已可大略掌握全曲的脈動與風格，並瞭解實際指揮詮釋的方法與問題所在，以下各節除理論上的探討外，亦加上筆者實際指揮的經驗，以期更能確實反映出樂曲的詮釋意義及實際指揮技巧。

本章中將就各組曲中的音樂語法 (Articulation)、樂句 (Phrase)、力度 (Dynamic)、速度 (Tempo)、節拍 (Beating)、織度 (Texture)、節奏 (Rhythm)、弦樂的弓法 (Bowing)、管樂的吹奏法等方面逐一做指揮詮釋上的探討。

以上所提在音樂的詮釋上皆有著極重要的意義，不同時代的作品在演奏詮釋上必須表達其所處時代的風格，例如同樣是四分音符音形，巴羅克時代 (Baroque, 1600-1750) 的奏法因要模仿大鍵琴 (Cembalo) 音色而必須在音與音之間有些間斷奏法，但古典樂派則少有此種奏法。同樣是弦樂的顫弓 (Tremolo)，由於古典樂派講究精緻性，所以必須嚴格講求顫弓的整齊度與音的數量，但浪漫樂派中則代表著拉奏者盡量地快奏，強調顫弓快速的整體效果。除考量時代因素外，作曲家創作風格亦是必須被尊重的，例如同樣是浪漫派歌劇作

曲家，威爾第（Giuseppe Verdi, 1813-1901）強調的是橫向旋律，織度上較為單純，而華格納（Richard Wagner, 1813-1883）則是垂直的和聲發展與對位線條並重，並常有豐富複雜的織度。在樂句的構成及劃分上，一般最常見為以四小節做為樂句的單位，但亦有極不規則的樂句組成，例如：海頓（F. J. Haydn, 1732-1809）的交響曲及莫札特（W. A. Mozart, 1756-1791）的歌劇作品，此外有些作曲家偏愛將短小動機的發展成一個樂句，有些則是一個長動機即為一個樂句，而樂句的劃分亦影響了弦樂的弓法及管樂的換氣。力度的詮釋上亦需根據時代風格及作曲家慣用的力度範圍，例如在古典時期甚強（*ff*）已經是很了不得了，但在浪漫樂派後期之後卻出現了「*ffff*」及「*pppp*」的使用，另一方面漸強漸弱的處理亦需根據樂曲的速度、配器、幅度來決定。樂曲的速度則常會影響整個樂曲的氣氛，例如小步舞曲（Minuet）和詼諧曲（Scherzo）除風格不同外，最大的區別即在於速度，如將小步舞曲演奏過快，則將喪失了舞蹈優雅的精緻性，另一方面在速度的標示上，近代音樂傾向絕對速度的標示，也就是除一般的文字性速度標示外，亦加上精確的節拍器數字來表達，柯普蘭在這個作品中亦是以文字配合精確數字來記載速度，除遵循樂譜記載外，速度的決定上亦需考慮到樂曲效果、樂器性能、指揮的詮釋及演奏者的技巧。在近代音樂中，節拍及節奏佔有極大的份量，其中常有變化拍子及非正規性節奏的使用，例如大規模的使用切分音及世界各民族特有節奏的運用，而指揮必須能明確指揮這些複雜的節奏變化，以精確表達出樂曲特色及效果。大體上而言，音樂在浪漫樂派之後，由於各個作曲家在創作上轉而強調其個人風格，因此指揮在音樂的詮釋上必須更充分細緻地表現作曲家的創作風格與樂曲意涵。

## 第一節 各組曲的指揮詮釋

### 一、第一組曲

柯普蘭在第一組曲中欲營造出一種靜謐朦朧的音樂氣氛，在力度的安排上大多保持在甚弱（*pp*）及中弱（*mp*）間，而在音色要求及演奏指示上，則在總譜各樂器聲部間做了如下初步文字上的要求（表 4-1-1）。<sup>78</sup>

出現的聲部名稱及小節數	表情演奏術語	中文意譯
Vn. II 、 Va. (m. 1) 、 Vc. (m. 4) Kb. (m. 46)	Half	由半數演奏。
Vn. I (m. 6) 、 Vn. II 、 Va.(m. 7) 、 Vn. I (m. 30)	Half (div.)	由半數演奏，並在這半數中在分兩部演奏。div.即義大利文 <i>divisi</i> （意為分奏）。

<sup>78</sup> 表中所採用樂器的縮寫說明如下：Picc.-短笛，Fl.-長笛，Ob.-雙簧管，Cl.-單簧管，Fg.-低音管，Hr.-法國號，Tp.-小號，Pos.-長號，Pk.-定音鼓，Xyl.-木琴，S.D.-小鼓，B.D.-大鼓，S.Cym.-吊鈸，L.D.-長鼓（又名“Tabor”），W.B.-木魚，Clav.-響木，Glsp.-鐘琴，Trg.-三角鐵，Hrp.-豎琴，Pft.-鋼琴，Vn.-小提琴，Va.-中提琴，Vc.-大提琴，Kb.-低音提琴。如各樂器聲部中有分數個聲部，則在樂器縮寫名稱後以羅馬數字標示之。此外，Strings-所有弦樂，Winds-所有管樂，W.W.-所有木管，Brass-所有銅管。

Vn. I (m. 40) 、 Vc. (m. 42) Vn. II 、 Va. (m. 41)	Half ( unis. )	由半數演奏，在這半數中齊奏。
Vc. (m. 13)	div.	即 divisi，分奏。
Cl. I (m. 2)	White tone	不要抖音 (Non-Vibrato)，吹出平直的音色。
Cl. I (m. 2)	Semplice	簡單樸素的。
Hrp. (m. 7)	Laissez vibrer	在音彈出後不要止音，讓音響自然地消失。
Tp. I (m. 8) 、 Hr. I (m. 11) Tp. I (m. 22)	con sord. ( sord. )	加上弱音器 ( con sordino )。
Hr. I (m. 11)	senza sord.	用於 con sord.後，意為去除弱音器，恢復樂器原來音色。
Tp. II (m. 26)	Open	不加弱音器吹奏。

Fl. I (m. 13)	Cant.	如歌似的，cant.即義大利文 cantabile。
Fl. I (m. 28)、Ob. I (m.32)、 Fg. I (m. 36)、Ob. I (m. 40)	espress.	極富表情的，espress.即義大利文 espressivo。

(表 4-1-1)

由上表中關於表情及演奏術語的使用，即可初步得知第一組曲充滿著柔和寧靜、安詳及遙遠寬闊的的音樂風格，而在奏法上亦是以輕柔為主。

在第一組曲中有極多的速度變化，柯普蘭在組曲開頭以文字配合精確數字表達出一開始的速度，而在組曲中的部分速度變化則只以文字標示，留給指揮者一個彈性的處理空間，第一組曲速度變化如下（表 4-1-2）：

小節數	速度標示	中文意譯
m. 1	Very slowly ( = 66)	非常慢，一分鐘演奏 66 個四分音符。
m. 7	Faster ( = 88)	速度轉快，一分鐘演奏 88 個四分音符

m. 13	Moving Forward	音樂往前推進，速度漸快。
m. 20	Rit.	速度漸慢，rit.為義大利文 <i>ritardando</i> 的縮寫。
m. 22	A tempo	恢復原速，即回復至一分鐘演奏 88 個四分音符。
m. 47	As at first	速度轉回至開頭一分鐘演奏 66 個四分音符的速度。

(表 4-1-2)

在初步瞭解樂譜上的記載後，前節中提到柯普蘭是在好萊塢的一個影片工作室創作此曲，由於柯普蘭習慣在夜晚寫作樂曲，因此爲了能確切掌握第一組曲音樂氣氛，可以先參考下列這段關於柯普蘭創作情緒的描述<sup>79</sup>：

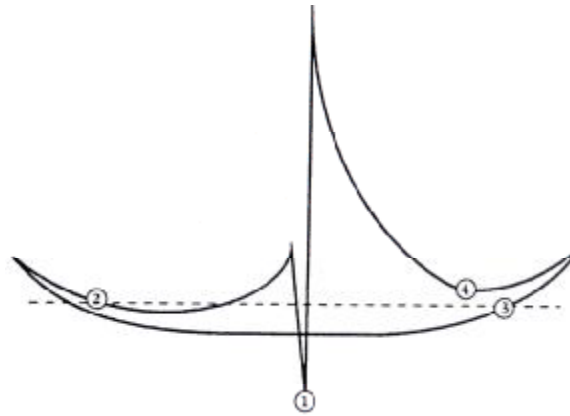
……在入夜後，影片工作室瀰漫著一種神秘的氣氛，這種安靜的感覺及空蕩蕩的街道，就如同在中世紀封閉的城堡中，任何人進出皆須經守衛檢查才能進出城門所形成的空靈氛圍一般，這種與世隔離的寧靜及儉樸，為「阿帕拉契之春」中的所描述賓州山區鄉村，提供了一種期待、寧靜與廣闊的感覺。

第一組曲由客觀理性分析來看，其速度極爲緩慢，力度皆保持在中弱 (*mp*) 以下，節奏單位以二分音符爲主，音的變換頻率上較爲緩慢，音與音間皆有圓滑線連接，並無任何斷奏記號，且弦樂只由半數團員演奏，管樂吹奏的旋律部分亦只由單管單獨吹奏，銅管並加上弱音

<sup>79</sup> Copland, Aaron. *The New Music 1900-1960*. New York: W.W. Norton, 1968. p.163



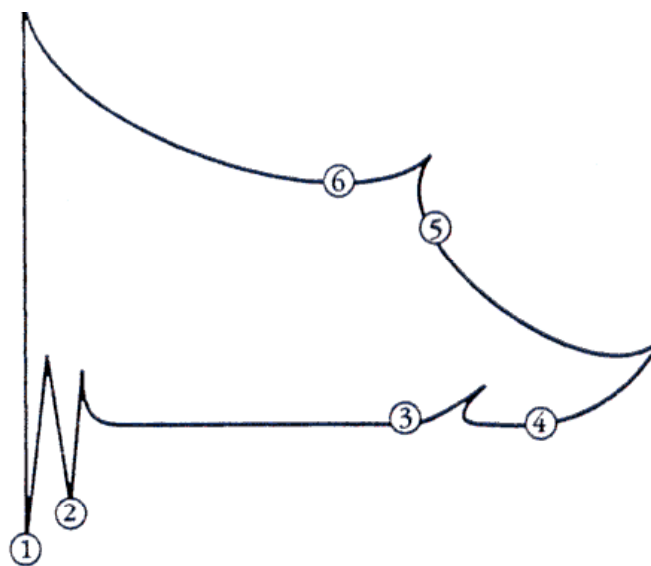
器的使用，音樂織度上是在以弦樂為主的停滯和聲色彩上加入管樂柔和的旋律，全曲充滿著平靜安詳的氛圍。由於此曲為全曲的第一部份，因此指揮者在實際指揮前，應向團員指出想像黎明破曉前整個大地萬物寂靜的感覺，整體指揮動作必須很小且非常細緻圓滑，指揮時強調的是動作的「線條」，而不要有太多不必要的「拍點」及「頓點」，以免多餘的指揮動作破壞了整體寧靜氣氛並阻礙了旋律的圓滑進行，此外在指揮這種弱的樂段時，要避免過度使用手腕而造成拍點不清的情形（圖 4-1-1）。



（圖 4-1-1）圓滑的四拍子擊拍方式。

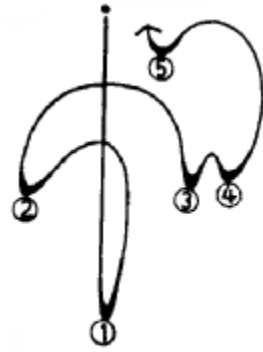
mm. 1-6：樂章開始是由中提琴及第二小提琴在  $\frac{4}{4}$  拍的弱起拍奏出兩個加上「充分保持」（Tenuto）記號的 A 音，由於記譜是在 m. 1 兩個四分休止符後的第三拍開始，因此在實際指揮上有兩種指揮方式：第一種指揮方式是將前兩拍的休止符完全指出，待第三拍時，中

提琴及第二小提琴再奏出；第二種指揮法則是給一個第三拍預備拍後，音響直接至第三拍出現。依筆者的看法以前者為佳，一方面確切表達出樂譜的記載，另一方面亦讓其他的休止聲部明瞭整個樂曲拍子的進行，但要特別留意是在指揮這兩拍休止符的空拍時（Silent beat），指揮動作要非常小，除了能避免過多的預備拍點外，亦作為第三拍弱音的預示。在 m. 1 的弓法上，柯普蘭明確標示出以連續兩個上弓來推奏，但須注意 m. 1 第四拍的四分音符不可因要推到弓根而產生漸強音響，較好的方式是在指板（Fingerboard）上拉奏，並以「提弓」來解決此種漸強的音響，同時亦可為隨後的長音保留弓的運用，mm. 2-4 的 A 音持續音要避免震幅過大的抖音，且要有漸弱（dim.）的感覺，以引導出單簧管獨奏旋律。在 m. 2 第三拍單簧管奏出獨奏旋律之前，必須由左手給一個清楚且圓滑的預備拍，以邀請般的方式引導單簧管旋律的呈現，此時右手仍以低手勢支撐住弦樂長音，由於此處單簧管標示著「獨奏」（Solo），因此筆者建議只需向吹奏者作音色及奏出如黎明破曉般感覺上的要求，之後放開讓吹奏者發揮，而不需以實際指揮動作來指示；此外 m. 2 標示著「white tone」，在音色上需要吹出無抖音、平穩的單純音響，並注意音與音間的圓滑連接；在 m. 4 旋律的結尾，從記譜上可清楚看出柯普蘭的意圖，他要求單簧管在第一拍的旋律結束音要有逐漸消失的感覺，因此在指揮動作上不可有過大的止拍動作。mm. 4-6 拍號作每小節的改變，分別為 m. 4 的  $\frac{3}{2}$  拍、m. 5 的  $\frac{3}{4}$  拍及 m. 6 的  $\frac{5}{4}$  拍，在  $\frac{3}{2}$  拍的擊拍動作上，由於樂曲速度緩慢，實際擊拍動作即為三拍子的分割擊拍法（圖 4-1-2）；



(圖 4-1-2)  $\frac{3}{2}$ 拍的擊拍動作。

而 m. 6  $\frac{5}{4}$ 拍的拍子構成爲兩拍加三拍的結構，指揮方式如(圖 4-1-3)；



(圖 4-1-3) 二拍加三拍的五拍子指揮法

一般在轉換拍號時指揮動作要有明顯拍形的區分，但此處為避免破壞音樂氣氛，筆者建議除轉換拍號的第一拍需較為清楚以明顯指出各小節的第一拍外，其餘只需維持著似有似無的擊拍動作，並以眼神暗示弦樂各聲部的出現，mm. 4-6 為弦樂與長笛呈現疊置和弦，在聲部銜接時須注意感覺的延續與平穩，尤其中提琴在 m. 4 的上弓不可以漸強；在 m. 4 第二個二分音符上，指揮需明顯往外擊拍，除可使大提琴整齊出現外，亦可讓其他團員清楚此為  $\frac{3}{2}$  拍中的第二拍，而大提琴在 mm. 4-6 的持續音以下弓一弓為佳，如要作非同步性的換弓，則在換弓時需保持音的弱與平穩。第二小提琴在 mm. 5-6 由於作為和弦的連接，因此 m.5 的 A 音需以上弓小幅漸強推至 m. 6 的 B 音，以清楚呈現和弦間的銜接關係。在 m. 6 的第三拍和弦由於各聲部皆為長音，因此在指揮動作上只需維持住和弦音響，不需擊出第四

拍及第五拍的拍點，而這個和弦在實際演奏時可稍作延長，除加強和聲色彩的印象外，亦可和下一個樂句作明顯的區隔。

mm. 7-21：m. 6 弦樂和弦的止拍動作即為 m. 7 豎琴持續音的起拍動作，之前由大提琴所奏出的持續音在 m.7 後改由豎琴每三小節彈奏一次，柯普蘭並在豎琴聲部加上「不需止音」的術語。這個樂段在速度上雖有轉快，但整體音樂情緒仍是平靜的，只是在原先基礎上加入些許動能。在變換速度的指揮法中，新速度的第二拍為決定速度快慢的關鍵，因此 m. 7 的第二拍需清楚，除正確提示出新速度外，亦作為第三拍中提琴的預備拍，當新的速度確定之後，筆者認為可以改為一小節只打兩拍，一方面可以使音樂更為流暢，另一方面較少的指揮動作亦有助於樂句的圓滑歌唱性表現。在 mm. 7-12 間，指揮動作仍延續之前的圓滑線條，不宜有過大的起伏，只需以左手或眼神來提示旋律聲部；織度上，絃樂仍延續著之前的疊置和聲色彩，主要旋律則由管樂共同交織而成，此時需注意各樂器間樂句的銜接及音樂氣氛的延續，其中 m. 10 的低音管下行三度旋律，由於其音域較高，因此需請其提早作準備，雖然 m. 8 的小號及 m. 9 的法國號皆需加上弱音器演奏，但在吹奏時仍應盡量保持暗且弱的音色，尤其小號由於樂器本身的性能，更要特別要求柔和的音色；m. 10 的豎琴持續音亦要提早預示，並在同小節第二大拍作一個小的止拍動作來結束弦樂的和弦。之後在 mm. 13-21 間，速度上有著更自由的變化，這個部分仍由弦樂（第二小提琴、中提琴及大提琴）呈現疊置和聲，但和聲轉換頻率上明顯增快，因此需留意和聲的流動性與銜接；旋律是由第一部長笛及小提琴首席共同奏出，整個旋律需有一氣呵成的感覺，由於旋律涵蓋有九小節，因此長笛可以在 m. 15 第一個二分

音符後換氣，小提琴獨奏部分需有較多的抖音，且在換弓時不可造成重音及樂句的中斷。在 mm. 13-21 間由於有速度變化，所以指揮應採較主動（active）的指揮方式，由於旋律本身具有下行音形結構，因此自然會形成一種往前流動的感覺，指揮需依據這個感覺來決定漸快的幅度，不可以太過制式化與僵硬，而在漸快時，指揮動作仍應維持放鬆與圓滑的流動感，並避免有過重的拍點。在 mm. 20-21 的漸慢，則可藉由加大指揮反彈動作（rebound）的線條與時間，將速度漸慢回復至  $\text{♩} = 88$ ，在必要時亦可採用不完全分割（division）的指揮方式，以使弦樂及單簧管能整齊奏出。mm. 19-21 長笛和獨奏小提琴及大提琴的長音需平穩，長笛需撐住音高，而小提琴和大提琴則需有平穩的運弓與換弓。

mm. 22-27：這個部分和 mm. 8-12 相似，唯一需特別注意的是在 m. 24 的法國號及 m. 26 的小號第二部，雖然去掉弱音器的使用而有較明亮的音色，但力度仍須控制在弱的範圍，避免過大的音量破壞了第一組曲整體的寧靜音樂氣氛，尤其法國號音域較高更要提早準備。這個部分指揮動作回復至被動（passive）的方式，只需由眼神或左手提示聲部的進入，並以圓滑的指揮線條要求出管樂團潤的音色。

mm. 28-39：這十二個小節的旋律雖是由長笛、雙簧管及低音管各演奏四小節共同交織而成，但整體仍應有完整大樂句的感覺，因此需特別留意木管聲部間的銜接與音色、演奏法的統一性。指揮方式延續之前的被動形式，只需在弦樂轉換和弦時稍加暗示，其他則配合管樂旋律的流動。在 m. 39 法國號吹出同低音管的 A 音，此處法國號需延續低音管先前的音色與情緒，並準確和低音管同時奏出。

mm. 40-50：mm. 40-45 這六個小節木管的跳進式下行旋律，在節奏上以四分音符為主，mm. 40-44 由雙簧管吹奏，至 m. 46 由低音管接續，弦樂仍是作為和聲色彩。在拍號上，mm. 40-42 延續先前的  $\frac{4}{4}$  拍，m. 43 改為  $\frac{3}{4}$  拍，m. 44 又回復至  $\frac{4}{4}$  拍。這個部分在實際指揮時仍以二分音符為擊拍單位，而由於這六個小節木管旋律和弦樂和聲是作同步的轉換，所以指揮動作除指出聲部及和聲轉換外，其他多餘的動作要避免，例如在 m. 42 的第一拍就不應有過重的拍點，在 mm. 43-45 變化拍子時，左手應支撐住和弦，而右手則以極微小的拍點指出拍子結構。木管的下行跳進旋律是以兩個音為一組來連結，在吹奏時每一組的第一音可稍作強調，由於此二音是向上跳進進行，因此這兩音之間除圓滑外，亦要有往上拋的感覺，在 mm. 40-43 需有往前流動的感覺，之後 mm. 44-45 的五度跳進旋律及和弦再將速度稍往回拉，以詮釋出期待及終止的氣氛。m. 46 的 A 音持續音要有極弱且堅定的感覺，之後並要逐漸漸弱消失；mm. 47-50 單簧管旋律仍須維持開頭具穿透力而簡單的感覺。在 mm. 46-50 的指揮方式上，除暗示出聲部旋律的拍點外，其他的拍點都是多餘的，m. 46 在兩手共同指出持續音後，右手延續低姿態手勢以維持住持續弱音直至第二組曲開始，左手則以極小的手勢暗示出 m. 47 單簧管旋律，在 mm. 47-49 中提琴、小提琴及豎琴聲部的持續音雖有標示漸弱，但左手仍要以極小的止拍動作終止這些聲部的持續音。

## 二、第二組曲

柯普蘭在本組曲一開始呈現出振奮且極富能量的效果，而整個第二組曲除了在 mm. 30-47 以及 mm. 86-96 的聖詠風格樂句是以圓滑方式呈現外，充滿了斷奏八分音符的節奏；在力度的表現上以中強 (*mf*) 至極強(*fff*)為多，只有在 mm. 15-18、mm. 49-51 及 mm.97-104 等過渡樂句中才出現弱 (*p*) 至甚弱 (*pp*) 的力度使用，此種力度上的設計安排，目的強調整個第二組曲強健跳躍的風格。柯普蘭在第二組曲中對各樂器聲部間做了如下初步文字上的要求 (表 4-1-3)。

出現的聲部名稱及小節數	表情、演奏術語	中 文 意 譯
Vn. I & II、Va.、Pft.(m. 1)	Vigoroso	強健的、大膽的、具能量的。
Hr. (m. 4、m. 14)	cuivré (+)	法國號阻塞音(在弱音時具有悶悶的音色，在強音時則有爆裂的效果)。
Vc. (m. 5)、Va. (m. 6)	Half	半數演奏。
Vc. (m. 5)、Va. (m. 6)	pizz.	弦樂撥奏，pizz.即義大利文 pizzicato。
Vn. I & II、Va.、Vc. (mm.		



16-18) 、 Vn. II(m. 53)		
Vc. 、 Va. (m. 10) Vn. I (m. 24) 、 Kb. (m. 28)	Tutti	全體演奏。
Vc. 、 Va. (m. 10) Vn. I & II 、 Va. 、 Vc. (mm. 16-18) 、 Vn. II(m. 25) 、 Va. (m. 26) 、 Vc. (m. 27) 、 Vn. II(m. 55)	arco	恢復用弓拉奏，用於 pizz.之後。
Ob. 、 Cl. 、 Pft. 、 Vn. I & II 、 Va. (m. 12) 、 Vn. I (m. 24) 、 Vn. II (m. 25) 、 Va. (m. 26) 、 Vc. (m. 27) 、 Kb. (m. 28) 、	marc.	清晰有力的，marc.即義大利文 marcato。

Fg.、Hr.(m.53)、Cl. (m. 55)、 Strings、Hr. (m. 69)、Hr.、Tp. (m. 82)		
Vn. I (m. 21)	div. $\frac{1}{2}$ arco pizz.	分奏，其中一半用弓拉，另一半用撥奏。
Vn. I soli (m. 21)、Vn. I (m. 24)、Va. (m. 85)Vc. (m. 86)	div.	分奏。
Fl.、Ob.、Cl.、Pft. (m. 24) Fl.、Ob. (m. 67)	non legato	不要圓滑，在此組曲中有斷奏跳躍之意。
Hr. (m. 24)、Tp. (m. 26)	Open	用於銅管，恢復原來音色或去除弱音器，用於阻塞音 (cuivré) 及弱音器 (con sord.) 之後

Pft. (m. 24)	Bell like	奏出類似擊鐘的音響。
Vn. II (m. 25) 、 Va. (m.26) 、 Vc. (m. 27) 、 Vn. I (m. 28) 、 Va. (m. 85) 、 Vc. (m. 86)	unis.	聲部中齊奏，用於 div. (分奏)之後。
Pft. (m. 53)	secco	樸素、簡單、乾而短的音色。
Fg. 、 Hr. (m. 53)	sub.	突然地，sub.即義大利文 subito。
Vn. I & II 、 Va. 、 Vc. 、 Pft. (mm. 75) 、 Vn. I & II 、 Va. 、 Vc. 、 Pft. 、 Tp. 、 Pos. (mm. 16-18)	cresc.	漸強，cresc.即義大利文 crescendo。
Va. (m. 85)	espress.	極富表情的，espress.即義大利文 espressivo。

(表 4-1-3)

相對於第一組曲在慢板中有極多的速度變化，柯普蘭在整個第二組曲只用了「快板」(Allegro)一個速度，並以數字附加標示出 = 160。

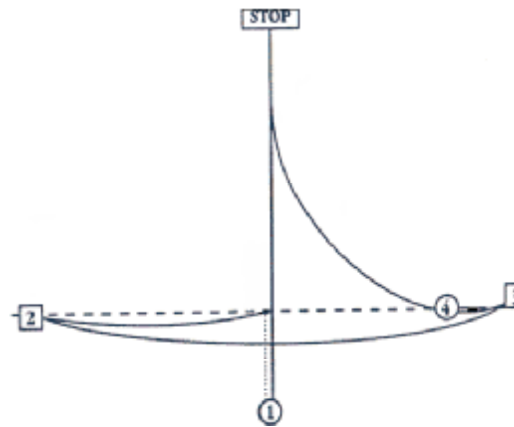
整個第二組曲是非常熱烈有精神的，節奏上以八分音符為主，有著頻繁的和聲轉換，且斷奏跳弓為多，而由於柯普蘭加上許多弱拍上的重音，因此除有著切分音效果外，整體上亦充滿著強烈的動感及爆發力。第二組曲給筆者的感覺就好像一大群野驢奔馳在起伏的山間，時而成群排山倒海而來，時而草原上悠閒地玩耍，而中段的聖詠式旋律則呈現出一幅一望無際的廣闊草原畫面。

mm. 1-15：拍號為  $\frac{4}{4}$  拍，當第一組曲仍延續著長音時，第二組曲突然以強烈的爆發音響出現，因此 m. 1 的預備拍必須強而有力（圖 4-1-4）。



(圖 4-1-4) 第二組曲 m. 1 的預備拍。<sup>80</sup>

雖然速度標示著快板 ( = 160)，但為了更明確傳達出速度、更有力地強調節奏重音以及充分凝聚樂團的力量，因此筆者以每小節擊快四拍作為指揮拍形，並清楚擊出每個拍點 (圖 4-1-5)。



(圖 4-1-5) 短而有力的四拍子擊拍方式。

mm. 1-4 由弦樂及鋼琴以齊奏方式呈現主題動機，在 m. 1 第一個音除了強之外還加上重音記號，因此預備拍必須強而有力，指揮線條俐落且拍點要非常清楚，不可有手腕的動作，同時亦須留意整個指揮動作的放鬆與流暢性，m. 1 的第四拍亦加上重音，因此第三拍的反彈

<sup>80</sup> 指揮線條圖解中的 **ATT**，是代表凝聚音樂情緒及團員注意力的點。

動作需大且有力，以清楚暗示出第四拍的重音，在擊出第四拍後，左手手掌即朝上並略往上方移動來撐住音響，並維持至 m. 2 的延長音結束，此時右手可不必跟隨左手向上方移動，而是準備凝聚 m. 3 強而有力的預備拍，m. 3 的指揮方式和 m. 1 相同，m. 4 的延長音由於需漸弱，所以左手手掌轉而朝下並往下方移動，由於 m. 4 的延長音至 m. 5 仍由第二小提琴及中提琴維持著，因此在 mm. 4-5 這兩小節銜接時，左手要繼續維持著第二小提琴及中提琴的長音，而右手則以小而敏銳的預備拍暗示 m. 5 低音管及大提琴撥奏的出現。mm. 5-6 這兩小節只是力度轉為弱 (*p*)，在音樂情緒上仍維持著 mm. 1-4 的緊湊感與張力，因此指揮動作除小而清楚外，仍要保持著凝聚性的力度，並以左手動作配合眼神來暗示木管各聲部的銜接，同時需注意弦樂撥奏的整齊度及避免漸強的產生，整個 mm. 5-6 要有一氣呵成的感覺；m. 7 的共同休止 (*G. P.*) 筆者建議左手擊完 m. 6 第四拍後即停住不動，而由右手以極小而敏銳的動作指出 m. 7 的四個拍點，一方面凍結了雙簧管<sup>#</sup>G 音，另一方面亦為 m. 8 的特強音 (*sfp*) 凝聚更多的力量；m. 8 第一拍的反彈動作要大且有力，以暗示出第二拍小提琴及鋼琴的重音，在以雙手擊出第二拍後，除藉由第二拍弱小的反彈動作暗示出第三拍的弱音外，左手手掌必須在強音後馬上向下壓低，以保持強之後的弱音，右手則以小而清楚的拍點擊出 mm. 8-9 的管樂旋律，此外在 m. 8 時，管樂常會將弦樂第二拍的重音誤認為是 m. 8 的第一拍，以致於常會晚一拍才吹出和絃旋律 (譜例 4-1-1)，因此在指揮時必須極度強調第二拍動作線條的方向 (圖 4-1-6)，m. 9 第四拍反彈動作需稍大，以明確引導出 m. 10 的弦樂上行八分音符。

譜例 4-1-1：第二組曲，mm. 6-9。

G. P.

The image displays a musical score for a four-measure phrase in 4/4 time. The first measure is in the treble clef, and the second measure is in the bass clef. A slur is placed over the second and third measures. To the right of the score is a conducting diagram. It features a vertical line with a circled '1' at the bottom and a circled '2' at the top. A curved line starts at the '2' level, rises to a box labeled 'STOP', and then drops to a box labeled 'ATT'. A dashed horizontal line is drawn through the '2' level.

(圖 4-1-6) 四拍子中，第二拍的弱起拍擊拍法。

mm. 10-11 的指揮感覺和 mm. 1-4 相同，只是在力度上改以中強 (*mf*) 呈現，需注意 m.10 第一拍、第二拍及 m. 11 的第一拍的拍點要稍重些，以便第一小提琴及木管的後半拍能準時整齊奏出，並留意整體聲部間的銜接，m. 11 第二拍的指揮方式和 m. 6 第四拍相同，右手亦以極小的拍點動作擊出 m. 11 的第三拍及第四拍，而第四拍的反彈動作是由雙手一起做出快速、有力且敏銳的線條，以使 mm. 12-15 能以強大 (*marcato*) 且富節奏性的聲響再次奏出開頭的主題樂句。mm. 12-15 需特別注意重音的位置與之前 mm. 1-4 稍有不同，此時右手保持著清楚的指揮拍點，並藉由左手輔助加強重音的出現；在 m. 14 延續至 m. 15 的 A 音長音時，需留意力度的保持，筆者建議在長

音時不要實際打出拍點，而是在心中默算著拍子，並以雙手共同撐住長音的力度，m. 15 第四拍的反彈動作輕巧而俏皮，以帶出 mm. 16-23 的跳躍樂句。

關於弦樂的弓法，在整個第二組曲中，原則上所有分弓的斷奏皆以弓根部位跳弓為主，而標示著重音記號（accent）的音皆以下弓為佳，在這個原則之下，m. 1 第三拍的兩個八分音符建議為連續兩個上弓，以便 m. 1 第四拍能以以下弓奏出清楚有力的重音，而自 m. 1 第四拍延續至 m. 2 長音，由於需保持在強的力度，因此筆者建議在長音下弓後，隨即以不同步的方式換至上弓，除可維持長音力度外，亦為 m. 3 第一拍重音提供一個絕佳的下弓弓法，m. 4 的長音不作換弓而是延續 m. 3 的下弓，以便達到漸弱的效果，mm. 5-6 的撥奏由於是弱音，因此要盡量往指板外撥並加上抖音（vibrato）<sup>81</sup>，mm. 8-9 小提琴的七拍長音在下弓拉出特強音後需換上弓，以便第一小提琴在 m. 10 的第一拍後半拍能以上弓準時奏出。mm. 12-14 的重音皆以下弓拉奏，在快速回弓動作的同時，回弓前一拍的四分音符要盡量拉滿；m. 15 長音需換至上弓，除維持住長音力度外，對於之後 m. 16 小提琴、大提琴的撥奏以及第二小提琴、中提琴連續兩個上弓的弓法銜接上是較為穩當的。

---

<sup>81</sup> 本文採取一般較常用的「抖音」一詞作為「vibrato」的中文翻譯，而「抖音」這個名稱是著眼於弦樂左手的搖晃動作所做的翻譯；在國樂中則較常翻譯為「揉音」。但如以音響效果，音色及運用目的上來翻譯「vibrato」，似乎「美音」一詞是較為貼切的，也較能廣泛運用於各種器樂及聲樂的表達方式。



除弦樂弓法外，m. 1 鋼琴在踏板的運用上需清晰，並配合弦樂的重音；木琴及長鼓需極具爆發力地以硬槌擊出重音。m. 4 法國號的阻塞音需有強烈的撕裂感。mm. 8-9 單簧管及低音管的齊奏每個音需有清楚的吐音，音的長短上需要求一致。mm. 12-15 木管重音需有敏銳的運舌並強調重音瞬間的爆發力。

mm. 16-29：在 mm. 16-23 是以八分音符為主的跳動音形，音響上呈現輕鬆、活潑且具有活力的，因此右手動作上是以輕巧具彈性的指揮動作為主，並運用手腕輕輕擊出拍點即可，而左手只需分別於 m.19、m. 21 及 m. 22 暗示出長笛、第一小提琴獨奏及雙簧管，m. 23 第四拍的反彈動作需大而有力，以預示 m. 24 強的力度。mm. 24-28 這五小節是由銅管及弦樂作模進式進行，音響上轉為較穩重，在實際指揮上，筆者建議在前幾次練習時，以每小節快四拍的指揮動作為主，以便聲部間節奏能精準配合，而待團員熟悉後則以每小節打兩大拍為佳，一方面較易帶出符合此處的信號性厚實音響，另一方面亦有助於音樂的連貫與流動，而這個部分需特別強調將拍點後的反彈動作往上拋，以帶出如鐘聲般圓潤響亮的音色，左手指揮動作則引導銅管的進入。m. 29 拍號轉為  $\frac{2}{4}$  拍，建議延續之前以二分音符為單位來擊拍，此小節除需由強 (*f*) 漸強至 m. 30 甚強 (*ff*) 外，亦需強調外聲部向外擴充的反向音形，因此指揮動作在 m. 29 第二個四分音符需往上拉，以將音響推進至 m. 30 的最強，雖然樂譜上只有管樂標有漸強，但在詮釋上弦樂的大提琴及低音提琴亦要漸強，以強調和木管的反向音形效果。

在弓法上，mm. 16-18 要注意撥奏與拉奏間銜接的平穩，由於柯普蘭在四分音符上加上「充分保持」(Tenuto) 記號，因此四分音符都要盡可能拉滿。在 m. 22 第一小提琴獨奏部分雖然柯普蘭標上以一弓拉四個跳弓，但筆者建議將這一小節改爲一音一弓，除能產生清楚斷奏點的效果外，在拉奏上亦是較易平穩整齊的，之後在 m. 22 第三拍八分音符才回復至連續兩個上弓跳弓。第一小提琴在 m. 26 第三拍、m. 28 第三拍、m. 29 第一拍，第二小提琴在 m. 29 第一拍以及中提琴在 m. 29 第二拍皆建議以下弓開始，以強調出重拍位置。

單簧管在 mm. 24-25 的二分音符要模仿鋼琴音色吹出類似鐘聲的效果，而木管的所有八分音符即使未加上斷奏記號，仍要以斷奏方式吹奏，尤其在 mm. 24-29 在音色上要更爲明亮，以營造出如煙火般熱鬧燦爛的效果，低音管及長笛在 m. 28 的後半拍要準時吹出。銅管在 mm. 24-29 除每個聲部進來需明顯外，所有四分音符以上的音都要盡量吹滿。鋼琴在 mm. 27-29 力量要集中且觸鍵要敏銳，呈現亮麗的效果。

mm. 30-52：在 mm. 30-47 是以管樂爲主的聖詠樂段，高音弦樂部分則延續之前的八分音符跳動音形。在排練時筆者發現聖詠部分由於是以二分音符爲主，因此容易將拍子拖慢，而高音弦樂部分由於是一連串快速八分音符節奏，又會有往前趕的傾向，因此在實際指揮時爲了使這兩者在拍子上能配合一致，一開始需以四分音符爲擊拍單位來排練，待團員熟悉整個樂句結構及聲部間關係後，仍要回到以二分音符爲主要擊拍單位，因爲在 mm. 30-47 的重心是在聖詠旋律，高音弦樂只是作爲一種音響上的效果，而這種以二分音符爲主的大

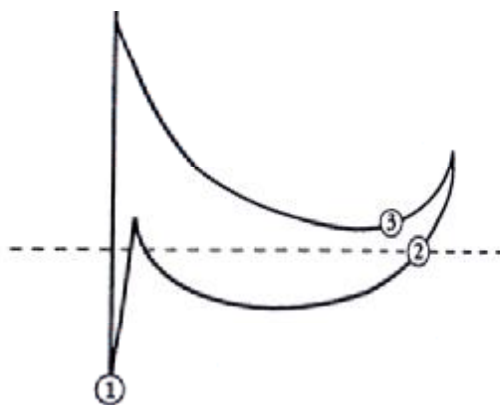
拍擊拍法除較容易完整帶出聖詠樂句的輪廓外，亦能使音樂較為流動。在拍號上，mm. 30-47 以 4 拍為主，但在 m. 36、m. 41 分別轉換至 5 拍及 3 拍，5 拍的拍子結構為三拍加兩拍，以下為五拍子及三拍子擊拍法（圖 4-1-7）（圖 4-1-8）。



（圖 4-1-7）快速的五拍子（3+2）擊拍法。 （圖 4-1-8）快速的三拍子擊拍法。

整個聖詠樂句在運用大拍的指揮方式時，需注意指揮線條的延續並想像寬廣的音響，右手以擊拍動作為主，左手則在長音時撐住音響。樂句高潮是在 m. 37 第一個二分音符，縱然樂譜未標示漸強記號，但 m. 36 仍須漸強將音樂拉至 m. 37 的高峰，之後柯普蘭藉由配器上的運用讓音響自然地呈現漸弱的感覺，但在個別樂器上仍須維持一開始強的力度。節奏上在 m. 32、m. 35、m. 38、m. 41 及 mm. 45-46 出現切分音節奏的使用，因此在指揮動作上必須強調重拍的拍點，以使後半拍的切分音節奏能精確奏出。mm. 48-52 為一個力度弱的短

小過渡樂句，指揮方式筆者建議回復至以四分音符為擊拍單位，以預示 m. 53 快速、緊湊、富節奏感樂段的來臨，由於此時銅管仍延續著之前的長音，因此指揮動作上 m. 48 左手維持著銅管長音並往下方移動引導漸弱，右手則以明確拍點帶出長笛及三角鐵。這個過渡部分由於節奏上的關係，指揮動作轉而強調拍點，但仍須維持右手極小的指揮動作，m. 50 拍號轉換至  $\frac{3}{2}$  拍（圖 4-1-9）。m. 52 的共同休止不需有擊拍動作，只需在心中默數拍子，並在第四拍後半以雙手為 m. 53 做出強而有力的預備拍。



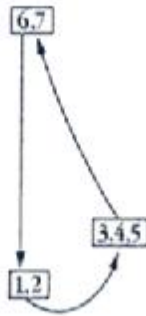
（圖 4-1-9）第二組曲 m. 50  $\frac{3}{2}$  拍的擊拍法。

在 mm. 30-52 的弦樂弓法上，小提琴及中提琴的高音弦樂部分，除了標示重音記號皆為下弓外，筆者建議所有的重拍（即四拍子中的第一拍及第三拍）皆用下弓，並在弓根以跳弓的方式演奏，以強調出整體節奏的動感；大提琴及低音提琴的低音弦樂部分，由於作為

聖詠旋律的根音進行部分，因此需盡量將弓充分使用，並維持長音的力度。此外第一小提琴在 mm. 32-33、m. 37 及 mm. 41-44 有許多大跳音程，需留意音準。

管樂需以圓潤飽滿的音色來呈現聖詠旋律，在換氣上建議以動機作為換氣的單位，也就是在 m. 33、m. 39 及 m. 43 換氣，法國號及長號在這三小節時雖為全音符長音，但在實際演奏上可只演奏三拍，以作為換氣的需要。雙簧管及單簧管在 mm. 40-44 有許多大跳音形，需留意運舌的靈活性及音的準確性。三角鐵在 m. 48 除要準時奏出外，在音色上要輕亮而短。

mm. 53-85：這個樂段和 mm. 1-23 有許多相似的樂句，且在節奏上亦皆以八分音符為主，拍號仍以  $\frac{4}{4}$  拍為主，但與之前比起來，此樂段有更多拍號的變化及切分音節奏的使用，而為精確指出重音及節奏、拍號變化，指揮上以四分音符為主要擊拍單位。mm. 53-55 中每小節的第一拍及最後一拍皆有重音，而在重音前一拍的反彈動作需運用手臂且要大而有力，指揮線條要直而俐落，m. 54 拍號改為  $\frac{7}{8}$  拍， $\frac{7}{8}$  拍的指揮方式如（圖 4-1-10），基本上右手需有清楚的拍形並清楚點出重音位置，而左手則幫助右手在各個重音處強調出重音及每小節的第一拍，整個 mm. 53-55 要有一氣呵成且緊湊的動感。



(圖 4-1-10) 第二組曲 m. 54  $\frac{7}{8}$  拍的擊拍法。

在指揮 m. 55 第四拍延續至 m. 57 第一個八分音符的長音時，左右手在 m. 55 擊出第四拍後，手勢隨即往上拉，以引導出高音弦樂及小號五拍的漸強長音，指揮線條動作需慢且富能量，在長音時可只在心裡默數拍子而不需由右手擊出各拍拍點，以便能凝聚更多的推進力量。m. 57 第一拍需重而明顯，以使弦樂的後半拍能強力且整齊地奏出；m. 58 第三拍及 m. 60 第一拍需由左手有力的指揮線條及敏銳的拍點動作帶出這兩個特強音，並清楚指出第三拍及第一拍線條方向；m. 61 在第四拍特強音後，左手不作反彈動作，而是保持向下壓低的指揮手勢，以暗示 m. 62 木管及豎琴的輕巧音形。mm. 62-68 右手指揮動作維持以手腕擊出小而敏銳的拍點，在音樂感覺上則需想像音樂盒 (Music Box) 所帶來的晶瑩剔透的音響效果，左手則在 m. 65 的第一拍及第四拍暗示出小號及雙簧管的對旋律。在 mm. 65-68 小號及雙簧管的旋律中，前兩拍均為切分音節奏 (譜例 4-1-2)，因此左手在每小節第二拍拍點需重一些，以使第二拍後半的八分音符能準

時吹出。

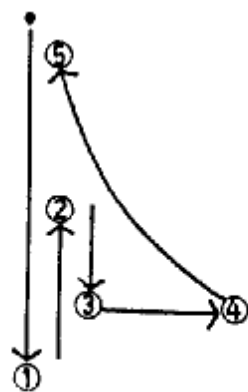
譜例 4-1-2：第二組曲，mm. 65-68。

The image shows a musical score for measures 65-68. It consists of two staves. The top staff is for the Oboe (Ob.) and the bottom staff is for the Harp (Hrp.). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The Ob. part features a melodic line with various note values and rests, while the Hrp. part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

mm. 69-78 為上行和聲旋律作節奏上的發展，整個樂

句極為緊湊且具強烈節奏感，拍號上轉換頻繁，mm. 69-70 為  $\frac{4}{4}$  拍，以四分音符為擊拍單位每小節打四拍；mm. 71-72 為  $\frac{6}{8}$  拍，以附點四分音符為擊拍單位每小節擊兩大拍。

mm. 73-74 回復至  $\frac{4}{4}$  拍；m. 75 為  $\frac{5}{4}$  拍，其拍子結構為 2+3，筆者建議前兩拍以二分音音符為擊拍單位，而後三拍以四分音符為擊拍單位，所以實際上 m. 75 只有四個拍點（圖 4-1-11）。



(圖 4-1-11) 第二組曲 m. 75  $\frac{5}{4}$  拍的擊拍法。

mm. 76-78 又回復至  $\frac{4}{4}$  拍；在 mm. 69-72 這十小節中，由於拍號變換頻繁，因此右手除需維持著清晰、銳利且有力的拍點外，每一小節的第一拍亦需明顯而肯定，並注意拍號及拍形的變化，左手則負責加強重音效果並精確引導出後半拍節奏，並藉由擴大雙手指揮動作來達到漸強的效果。在這幾個小節中，m. 76 第四拍的拍點顯得特別重要且需刻意強調，因為第四拍在一個八分休止符後，全團每一個人必須精確、有力並極具爆發力地奏出第四拍後半拍的八分音符。mm. 79-81 柯普蘭藉由連續六個加上特強音的下行附點四分音符及反向上行八分音符為，mm. 69-78 的節奏發展作一終結，擊拍上仍以四分音符為單位，每個拍點皆要有重音的頓點，在這六個附點四分音符中的第二、四、六個由於是後半拍，其正拍的拍點需更為清楚。m. 81 第二拍四分休止符需有強而有力的止拍動作，並同時作為 m. 82



的預備拍，mm. 82-85 在指揮方式上和 mm. 53-56 相同，只是 m. 85 的長音改為弱音，因此左手在擊出 m. 84 第四拍拍點後不反彈，繼續維持壓低的弱音動作。m. 85 在音樂情緒上由之前的激動熱烈轉為平靜和緩，筆者建議在熟悉樂曲後，改以二分音符為擊拍單位，這有助於弦樂團滑奏的表現，而在拉指揮線條時動作需轉而較為橫向且緩慢，亦不可有重的拍點頓點。

關於弦樂的弓法，由於這個樂段多為短且有力的八分音符，因此在弦樂弓部位的使用上以弓根為主。第一小提琴及低音弦樂在 mm. 53-55 的重音皆是以下弓在弓根短而有力地奏出；中提琴在 mm. 53-54 的每一個重音亦是採用下弓，為達到此種弓法上的運用，中提琴在 mm. 53-54 最後一拍重音前的兩個八分音符必須改由連續兩個上弓拉奏；小提琴及中提琴在 m. 55 第二拍皆是以下弓開始，m. 55 第四拍延續至 m. 56 的長音在下弓後再作一上弓推奏，以支撐住長音力度及做出漸強的效果，m. 57 長音後的第一個八分音符以上弓開始，m. 58 第四拍延續至 m. 59 的長音在下弓後亦需再往回推一個上弓，以便 m. 60 的特強音能準時且有力地以弓根奏出。mm. 69-70 弦樂第二拍及第四拍的四分音符以下弓為佳，因此除第一組八分音符外，其他三組八分音符皆要連續兩個上弓，以清楚奏出短而有力的跳弓，m. 71 第一音皆以下弓開始；mm. 73-78 小提琴部分要有一致的弓法，m. 74 第一拍的八分音符為配合低音弦樂弓法而需以下弓開始，其中第三拍後半的特強音雖為上弓，但亦需將弓用力往上挑以奏出重音效果，m. 75 第三拍亦是以下弓開始，以強調出五拍子的拍子結構。中提琴及大提琴在 m. 74 由於有重音，因此第一音以下弓為佳，而 m. 75 第三拍及 m. 76 最後一個八分音符為配合高音弦樂及做出重音

效果，皆是以下弓開始。低音提琴在 mm. 70-79 間皆是以下弓弓根拉奏；m. 79 中提琴第一拍後半拍為配合低音弦樂弓法，而必須以上弓開始；小提琴在 m. 79 必須以全弓靠琴橋拉出響亮的音色，之後在 m. 80 第一拍後半拍的八分音符由上弓開始。mm. 82-85 高音弦樂弓法同 mm. 53-56 的中提琴部分，只是最後一個長音因轉為弱音，所以並不需要再往回推一個上弓。mm. 82-84 由於皆標有特強記號，所以皆以下弓拉奏。

鋼琴在 mm. 53-55 第一拍八分音符的踏板使用不可過長，且需有短而敏銳的觸鍵；定音鼓由於只有八分音符，所以在擊出後需迅速止音。整個管樂的八分音符必須短而有力，mm. 53-55 的法國號由於音域極大且速度又快，因此需注意音的準確性；木管在 m. 58 及 m. 60 的兩個八分音符特強音在吹奏上必須非常集中，需有爆發力的運舌；單簧管在 mm. 62-68 需模仿豎琴的感覺及奏法，而雙簧管及小號在 mm. 65-68 旋律的每個音需有清楚的吐音。在 mm. 73-78 銅管由於有許多後半拍及短的節奏，因此除準時吹出外亦需及早準備，以奏出強而有力的音響；單簧管及低音管在這個部分的四分音符及附點四分音符上行旋律，由於在音域上涵蓋了三個八度，因此需注意音的準確度，且每個音需有清楚的吐音並要吹滿足夠的拍子。mm. 79-81 管樂的吐音及重音需一致，且不可因下降音形而自然漸弱；mm. 82-84 法國號及小號旋律需極具力度與結實，除銜接精確外，亦要求吹奏法上的一致。

mm. 86-104：mm. 86-96 為聖詠樂段，只是在配器上改由弦樂呈現聖詠樂句，並由第一部長笛吹奏流動性旋律，長笛部分並加上圓

滑線的使用，音樂情緒轉為虔誠安詳，指揮上延續 m. 85 的二分音符擊拍單位，左手則運用手腕以和緩的手勢引導出長笛如流水般的旋律。mm. 97-104 延續先前的擊拍動作，但由於節奏上轉為跳躍活潑，因此右手指揮動作可稍加重拍點，左手在 mm. 97-98 需持續維持住弦樂細弱的長音，並在 m. 99 以極細小的止拍動作來終止弦樂的長音。之後 mm. 99-104 的木管點描式旋律，在指揮動作上只需以右手手腕做出小而清晰的拍點，並配合眼神暗示聲部間的銜接，避免過大過多的指揮動作破壞了此處消逝的感覺。

這個部分弦樂需有平穩、流暢的換弓，左手則運用較為鬆弛的抖音方式，並注意整體和聲進行的和諧性，尤其在上弓時需避免漸強的產生。長笛在 mm. 86-96 音色上需轉為柔和，在 mm. 89-91 的八度跳進的高音部分仍須注意音色的一致性；鐘琴及豎琴的泛音在 mm. 97-98 需整齊奏出，音色及節奏上皆需配合長笛的旋律。mm. 99-104 木管的和絃式旋律除注意聲部間的銜接及吹奏法的一致性外，音響亦要有一次比一次弱的消逝感覺。

### 三、第三組曲

相對於第二組曲的熱情活躍，第三組曲在音樂風格上顯得內斂的許多，整體以圓滑奏居多，在力度上以弱音為主，並在 m. 36 及 m. 57 出現全曲中唯一使用「最弱」(*ppp*) 的樂句，在音色要求方面柯普蘭也作了較多的文字指示，旋律上亦有許多半音的變化，以下為第

三組曲中各聲部相關表情及演奏術語（表 4-1-4）。

出現的聲部名稱及小節數	表情、演奏術語	中 文 意 譯
Hr. I 、Tp. I 、Pos. I (m. 1)  Vn. I & II 、Va. 、Vc. (m. 23) 、Kb. (m. 37)	con sord.	加上弱音器（con sordino）。
Hrp. (m. 1)	Secco	樸素、簡單、乾的音色。
Cl. I (m. 8) 、Ob. I (m. 14)	espress.	極富表情的。
Vn. I 、Vn. II 、Va. (m. 9)  Vn. I & II 、Va. 、Vc. (m. 47)	div.	分奏。
Hr. (m. 21)Vn. I & II 、  Va. 、Vc. (m. 47)Vn. I &	senza sord.	用於 con sord.後，意為去除弱音器，恢復樂器原來音色。

II 、 Va. 、 Vc. (m. 57)		
Vn. I & II 、 Va. 、 Vc. (m. 23)	Tutti	全體演奏。
Vn. I & II 、 Va. 、 Vc. (m. 57)		
Vn. I & II 、 Va. 、 Vc.(m. 23)	molto espress.	更具表情的。
Hr. (mm. 23-28)	cuivré (+)	法國號阻塞音。
Vn. I (m. 25)	sim.	類似、相同的，sim.即義大利文 simile。
Hr. (m. 31) 、 Tp. I (m. 32)	Open	恢復原來音色或去除弱音器，用於阻塞音 (cuivré) 及弱音器 (con sord.) 之後。
Ob. I (m. 47) 、 Cl. I (m. 51)	Tenderly	柔和、體貼地。
Fl. I (m. 53)		

(表 4-1-4)

在第三組曲雖然只有短短的六十一個小節，但卻是整個「阿帕拉契之春」中速度變化最多的組曲，柯普蘭在各個速度變化的地方除寫出文字標示及配合數字表達出精確速度外，並以音符換算方式來連接速度前後的變化關係，而第三組曲中亦有許多短時間內的漸快漸慢速度變化，第三組曲速度變化如下（表 4-1-5）：

小節數	速度標示	中文意譯
m. 1	Moderato ( = 104)	中板，一分鐘演奏 104 個四分音符。
m. 8	Twice as slow ( = ) ( = 52)	速度放慢一倍，前樂句的 長度相當於這裡的 ，一分鐘演奏 52 個四分音符。
m. 11	A tempo primo ( = )	同一開始的速度，即 = 104。
m. 14	As before (a trifle slower) ( = ) ( = 50)	音樂如同之前的感覺 <sup>82</sup> ，前樂句的 長度相當於 這裡的 ，並比之前再稍慢一些，一分鐘演奏 50

<sup>82</sup> 即類似第三組曲 mm. 8-10 的音樂情緒。

		個四分音符。
m. 17	A tempo primo ( = )	同一開始的速度，即 = 104。
m. 20	Slower ( = 80)	稍慢，一分鐘演奏 80 個四分音符的速度。
m. 23	Much slower, poco rubato ( = 69)	速度更慢，且在不改變小節的時間內，作小節內音符長短的自由變化，一分鐘演奏 69 個四分音符。
m. 27	Press forward	往前推進。
m. 30	rit.	漸慢。
m. 31	A tempo	恢復原速，即 = 69。
m. 34	Più accel.	更加漸快，accel.即義大利文 accelerando (漸快)。
m. 35	rit.	漸慢。
m. 36	A tempo	恢復原速，即 = 69。

m. 38	Poco accel.	稍微漸快。
m. 42	A tempo	恢復原速，即 = 69。
m. 45	Poco accel.	稍微漸快。
m. 46	rit.	漸慢。
m. 48	Slower ( = 52)	稍慢，一分鐘演奏 52 個四分音符。
m. 57	As before ( = 63)	回復之前的感覺 <sup>83</sup> ，一分鐘演奏 63 個四分音符。

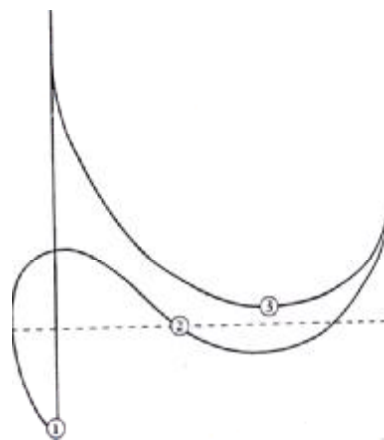
(表 4-1-5)

第三組曲一開始的和弦式序奏由於有強烈的和聲低音引導，因此給人一種穩重踏實的感覺，整個組曲充滿了訴說、親切、多情的音樂氣氛，中段具力度的半音變化旋律似乎代表著舞劇中的新婚夫婦對於未來生活的一種憧憬與不安定感，但最後仍回歸至平凡、寧靜的情緒。第三組曲和第一組曲雖同為慢板，但兩者相較起來，第三組曲多了一份人與人之間的對話寫實風格與感情描述，在調性變化及半音使用上亦多於第一組曲。

<sup>83</sup> 即類似第三組曲 mm. 23-26 的音樂情緒。



mm. 1-22：mm. 1-7 為和絃式序奏，雖然音樂效果上是具節奏性且簡單的，但短短七小節中卻有五次拍號上的變化：m. 1 為  $\frac{3}{4}$  拍、m. 2 為  $\frac{2}{4}$  拍、m.3 為  $\frac{5}{8}$  拍，拍子結構為 3+2、m. 4 為  $\frac{3}{4}$  拍、mm. 5-7 為  $\frac{2}{4}$  拍，由於有頻繁的拍號變化，在指揮上需注意拍形間的連貫與變化，擊拍上以四分音符為單位，並運用右手手腕擊出小而清楚的拍點，且每一小節第一拍需重些，除清楚暗示出第一拍位置外，亦可使後半拍節奏及斷奏能準確奏出。mm. 8-10 速度轉慢，音樂風格轉為圓滑平靜，m. 8 第一拍及第二拍為轉換速度的關鍵，由於單簧管、低音管及長號是自 m. 7 延續至 m. 8 的持續音，此時左手以低姿態維持住持續音部分，而由右手擊出 m. 8 新速度並引導第一部單簧管旋律的進入，在這三小節右手指揮動作需由 mm. 1-7 的拍點為主轉為注重指揮線條，但須注意不可過份使用手腕動作，以免造成拍點不清，左手部分則輔助旋律的輪廓（圖 4-1-12）。



(圖 4-1-12) 圓滑且富表情的三拍子擊拍法。

在 m. 9 由於第二拍為延續至第三拍的二分音符，因此指揮動作可以在擊出第二拍拍點後做出維持住長音的手勢。m. 11 速度及音樂風格皆轉換至同 mm. 1-7 的感覺，速度由慢轉換至快時，m. 11 的預備拍即是關鍵，因此 m. 10 第三拍後半即要進入新速度亦是作為 m. 11 的預備拍。m. 16 第三拍在延長音（Fermata）後的反彈動作亦需明確指示出 m. 17 的速度。

弦樂在運弓上需持續、平緩並靠指板拉奏，除注意和聲的進行外，在音量上不可超過木管的旋律，小提琴在 m. 9 及 m. 15 的第三拍上弓需避免產生漸強。在 mm. 1-7、mm. 11-13 及 mm. 17-19 的和弦進行部分，豎琴、第一部長號及第二部低音管的重拍要非常的穩，並嚴格遵守樂譜上節奏長度變化的要求；第二部單簧管、第一部低音管及法國號所構成的平行三和絃除整齊外，需注意音長、吹奏法的一致性及和聲的平衡，其中第一部低音管由於作為和聲進行的輪廓所以音量上需多一點。mm. 8-11、mm.14 -16 及 mm. 20-22 的木管旋律需極富表情，音色上要暗一些，筆者建議在這三小節間不作換氣，以完整呈現樂句輪廓。

mm. 23-46：這個樂段是由 mm. 23-35 及 mm. 36-46 兩個相似的樂句所組成，除在配器上有些差異外，兩者在樂句及速度變化上是相同的，這個樂段整體以慢板為主，雖然速度標示上加上任意速度（*rubato*）的術語，但實際上柯普蘭已在樂譜上明確寫出速度的變化，因此在指揮時，除樂譜上標有漸快漸慢記號而需做出速度的變化外，其餘皆維持在  $\text{♩} = 69$ 。這個部分的音樂風格與之前有很大的不同，

因此在進入 m. 23 前的 m. 22 第四拍反彈動作需大而堅定，以預示出 m. 23 第一拍的特強音及音樂風格，m. 23 在雙手厚重地擊出第一拍拍點後，左手不做反彈動作，保持下壓的停滯動作以維持第二小提琴及大提琴的六度和聲，右手則繼續用力擊出之後的旋律重音拍點，拍點後的反彈線條需慢且重，以符合速度上及音樂上的要求；m. 25 拍號轉為  $\frac{5}{4}$  拍，拍子結構為 2+3，此時左手仍延續之前的長音動作，由右手則只需在第一拍及第三拍擊出旋律的重音拍點，而第三拍拍點同時亦做為法國號的止音暗示，過多無作用的拍點會減損音樂上的張力及樂句的完整性，mm. 25-26 的指揮方式和 mm. 23-24 相同；mm. 27-29 在速度上有稍許漸快，指揮在動作上則藉由加快線條的速度引導速度的推進，並以改變指揮動作的大小來暗示力度的變化，整個音樂感覺及指揮動作上仍須持續先前的穩重飽滿，不可因速度漸快而變得輕浮草率；m. 30 第三拍速度開始漸慢回復至先前的速度，指揮動作需藉由加大 m. 30 第三拍的反彈線條來提示出漸慢的感覺，之後逐漸放慢指揮線條的速度並將速度引導原先的至  $\text{mm.} = 69$ ，左手部分除表現力度變化及提示聲部外，亦要帶出整個樂句的輪廓。mm. 34-35 是作為 mm. 23-33 及 mm. 36-44 兩個樂句間的過門，這兩小節間需做出先漸快後漸慢的大幅度速度變化，m. 34 第一拍的反彈動作要敏銳，除暗示出樂句段落外，亦是建立新速度的關鍵，之後藉由增加線條的流動性確實預示出漸快的速度，m. 35 的漸慢由於節奏上為兩個二分音符，因此在詮釋上指揮可輕易地藉由增加音長來達到漸慢的效果。mm. 37-46 的指揮方式和 mm. 23-35 相同。

弦樂在這個樂段由於有許多變化音，需注意音準。在對旋律的長音部分除 mm. 23-28 間有標示特強音記號外，其他部分的長音皆需

保持在弱音，奏法上只用部分的弓毛在指板上拉奏，此外長音可允許作不同步的換弓，但需注意上弓時要避免漸強的產生，每個長音之後的四分音符運弓不可魯莽，而要延續旋律厚重的感覺。旋律部分每個重音弓要拉滿、運弓要深，mm. 27-30 第一小提琴及中提琴旋律建議只在 G 弦及 D 弦上拉奏，較符合厚重音色的要求。mm. 37-38 由於力度上標示「最弱」(*ppp*)，需確實要求只在弓尖及指板上拉奏。

法國號的阻塞音長音需確實在特強音後奏出弱的效果；mm. 31-33 及 mm. 42-44 的法國號旋律要延續弦樂較暗的音色；mm. 34-35 及 mm. 45-46 由單簧管及低音管所吹奏的過渡樂句要流暢圓滑，並注意最後一音同音的音準。mm. 32-33 小號及 mm. 43-44 雙簧管旋律需吹出溫柔而具穿透力的音色，並做出力度上的起伏。

mm. 47-61：mm. 47-56 這十個小節為 mm. 8-10 三小節旋律的發展，但在拍號上改以  $\frac{4}{4}$  拍為主，只在 m. 50 及 m. 54 出現  $\frac{3}{4}$  拍的使用，音樂上回復至先前的和聲式進行及安詳的氣氛，因此指揮動作亦回復至以線條來引導管樂旋律的進行，擊拍上仍以四分音符為單位。需特別注意的是 mm. 47-48 速度上的轉換，筆者認為 m. 47 第三、四拍兩個四分音符及 m. 48 第四拍兩個八分音符雖然在記譜上不同，但在演奏詮釋上不應與 mm. 8-10 及 mm. 14-16 的相同動機有太大的差距，就這個詮釋觀點而言，m. 48 的速度應比 m. 47 慢大約一倍，所以 mm. 46-47 不應漸慢至  $\text{♩} = 52$ ，筆者建議只漸慢至  $\text{♩} = 80$ ，以符合上述詮釋觀點。mm. 57-61 引用半音旋律素材，力度轉至「最弱」，因此需要奏出極為虛弱的音色，指揮動作只運用手腕與手指引出似有似無的拍點，並跟著長笛的旋律韻律，因為在「最弱」的力度中，

任何太過明顯的拍點動作對音樂都是一種極大的破壞。m. 60 左手除做出漸弱動作外，第三拍還需以手腕做出小而清楚的拍點，以使木管及小提琴的換音能整齊明確；m. 61 第三拍左手需以極小的止拍動作結束第一部長笛及第二部單簧管的長音，在此同時右手以低姿態撐住弦樂的微弱和聲。

弦樂在 m. 47 開始去除弱音器的使用，但由於第一小提琴及大提琴在 m. 47 並無充分時間供移除弱音器，因此筆者建議第一小提琴及大提琴在 m. 45 即可先去除弱音器，但 m. 46 的長音仍須保持弱音。m. 57 恢復全體演奏（Tutti），但為配合力度上的要求，除靠指板並在弓尖拉奏外，亦要減少抖音的使用。

雙簧管、單簧管及長笛的旋律部分除要銜接完整外，亦需要音色、樂句及運舌的一致性，mm. 55-58 的低音管長音可稍微突出些，以為整個和聲及旋律提供堅實的基礎；mm. 59-61 第一部長笛及第二部單簧管在力度上雖標示著較弦樂略強的「甚弱」（*pp*），但仍要延續弦樂先前的音色，並注意弱音的圓滑及穩定性。

#### 四、第四組曲

第四組曲速度轉回至快板，相對於第二組曲充滿動感及熱情，第四組曲一開始顯得較為含蓄可愛且具田園風格，旋律上亦較為鮮明

豐富，柯普蘭在樂譜各樂器聲部間做了如下音色要求及演奏指示（表 4-1-6）。

出現的聲部名稱及小節數	表情、演奏術語	中 文 意 譯
Ob. I (m. 1) 、 Vn. I (m. 10)	Playful	俏皮、嬉鬧的
Vn. I (m. 4) 、 Vn. I (m. 17) 、 Vc.(m. 16) 、 Vn. II 、 Va. 、 Vc.(m. 39) 、 Kb. (m. 40) 、 Vc. (m. 69) 、 Vn. II 、 Va.(m. 73)	pizz.	弦樂撥奏。
Vc. I (m. 10) 、 Vn. I (m. 30) 、 Vc. (m. 20) Vc. 、 Kb. (m. 48) 、 Vn. I & II 、 Va. (m. 40) 、 Vn. II 、 Va. 、 Vc. (m. 79)	Arco	恢復用弓拉奏，用於 pizz.之後。
Hr. I (m. 10) 、 Hr. II (m. 18) 、 Pos. I (m. 38) 、 Hr. I 、 Tp. 、 Pos. II (m. 34)	Con sord.	加上弱音器（con sordino）。

Tp. II (m. 15) 、 Hr. (m. 23) 、 Hr. (m. 47) 、 Tp. II 、 Pos.(m. 48) 、 Tp. I (m. 50)	senza sord.	用於 con sord.後，去除弱音器。
Pos. II (m. 16) 、 Hr.(m. 18) 、 Cl. 、 Hr. (m. 47)	Non legato	不要圓滑，在此組曲中為並非是斷奏，而是指音與音之間分開。
Hr. (m. 25)	cuivré (+)	法國號阻塞音。
Vn. II 、 Vc. 、 Fg. (m. 25) Cl. I (m. 27) 、 Fg. I (m. 28) Cl. II (m. 30) 、 B.D. (m. 69)	secco	樸素、簡單、乾的音色。
Vn. II (m. 25) 、 Va. (m. 31) 、 Vn. II (m. 39) Va. (m. 41) 、 Vn. II (m. 57) 、 Va. (m. 75) 、 Vn. II 、 Vc. (m. 84) 、 Va. 、	div.	即 divisi，分奏。

Vc. (m. 95) 、 Vn. I (m. 99)		
S.D. (m. 25)	Brush on	用刷子奏出稀疏沙沙的聲響。
S.D. (m. 30) 、 S.D. (m. 48)	Stick (on rim)	以鼓棒擊鼓邊。
S.D. (m. 30) 、 Pft. (m. 39) Vc. 、 Kb. (m. 48)	stacc.	斷奏，即義大利文 staccato。
Vn. II (m. 31) 、 Va. (m. 39) Va. (m. 48) 、 Vn. II (m. 62) Va. (m. 77) 、 Vn. II 、 Vc. (m. 88)	unis.	聲部齊奏，用於 div. (分奏)後。
Vn. I & II (m. 40) 、 Va. (m. 41)	heavy accents	厚實的重音。
Vn. I & II 、 Va. (m. 48)	leggiero	輕快、輕鬆地。
Cl. 、 Hr. (m. 47)	relaxed	輕鬆地。



Vn. I & II 、 Va. (m. 50)	sim.	類似、相同的，sim.即義大利文 simile。
S.D. (m. 57)	2 Sticks	恢復用兩隻鼓棒及打。
Vn. I & II 、 Va. (m. 57) Winds 、 Vc. (m. 84) Hr. 、 Tp. 、 Pos. (m. 62) 、 W.W. (m. 67)	marc.	清晰有力的，即 marcato。
Fg. 、 Hr. 、 Pos. 、 B.D. 、 Pft. 、 Vc. 、 Kb. (m. 69) 、 S.D. (m. 73) Pk. 、 Va. 、 Vc. (m. 79)	pesante	沈重、厚重的。
Kb. (m. 69)	ritmico	富節奏性的。
S.Cym. (m. 84)	hard stick	使用硬槌擊打。

Strings (m. 88)	eloquent	堅定、動人、具說服力的。
Vn. I & II、Va.、Vc. (m. 93) Va.、 Vc.、Kb. (m. 95)、Vn. I (m. 99)	Half	由半數演奏。
Ob. I (m. 98)、Fl. I (m. 99)	espress.	極富表情的。

(表 4-1-6)

在第四組曲中並無太多的速度變化，主要以兩個速度為中心，分別是 mm. 1-87 的快板樂段，以及 mm. 88-100 的中板樂段，其他的速度變化皆源自這兩個主要速度，在主要速度記號標示上亦是文字與數字並用，但在 mm. 94-100 只以文字標出速度變化，以留給指揮詮釋的空間，第四組曲速度變化如下（表 4-1-7）：

小節數	速度標示	中文意譯
m. 1	Fast ( = 132)	快速的，一分鐘演奏 132 個四分音符。
m. 40	More deliberate tempo ( = 126)	更從容的速度，一分鐘演奏 126 個四分音符。

m. 88	Molto Moderato ( = 66)	中板，一分鐘演奏 66 個四分音符。
m. 94	Meno mosso	速度轉慢。
m. 99	Meno mosso ancora	速度再次轉慢，ancora 即「再次」之意。
m. 100	rit.	漸慢。


(表 4-1-7)

第四組曲分爲 mm. 1-87 及 mm. 88-100 兩個風格不同的樂段，樂曲主要發展在於 mm. 1-87 的快板樂段，而 mm. 88-100 的中板樂段其實只是第四組曲與第五組曲間的過渡樂段。快板樂段的音樂風格是從一開始的鄉村田園風格，藉由配器、織度、力度的增加及節奏、拍號的變化，逐漸將音樂推進至熱烈、跳躍的氣氛，確切描寫出舞會進行過程中由最初三三兩兩、陸續加入參與而到最後的熱烈高潮；聲部織度編排上主要是在固定節奏型的基礎上做旋律的發展是，節奏上以八分音符及十六分音符爲多，且運用了許多非重拍具切分音效的重音，和聲上以 I 級、IV 級及 V 級爲主，配器及織度發展較第二組曲的更爲豐富。相對於快板樂段的活潑熱烈，mm. 88-100 的音樂氣氛則是由莊嚴穩重逐漸轉爲平靜安詳，和聲變化較爲豐富，旋律風格轉爲溫柔圓滑，後段並運用了部分第三組曲的旋律素材。

mm. 1-24：雖然第四組曲速度標示著極快的 = 132，但基於旋律的特性及精確的節奏要求，所以指揮上仍以四分音符爲擊拍單


位。第三組曲最後一小節長音後的反彈動作需明確反映出第四組曲一開始的速度及樂曲風格，m. 1 左手自第三組曲延續以較低的位置維持住小提琴的完全五度持續音，右手需藉由手腕以小而清楚地拍點動作來引導雙簧管在第一拍後半吹出中弱力度的跳躍旋律，整個 mm. 1-15 的指揮動作亦以小而敏銳的拍點動作為主；左手需精確指出木管各聲部間的旋律銜接，尤其在 mm. 6-9 多為片段式旋律及後半拍節奏，拍點更要明確；除木管旋律外，mm. 3-5 還需注意弦樂和聲銜接的起拍及止拍動作；m. 4 第三拍的反彈動作需大而有力，以明確指示出小提琴第四拍的重音；mm. 8-9 及 mm. 14-15 有著同樣的後半拍旋律，此時指揮動作除有清楚的拍點外，更要將注意力著重在拍點後的反彈動作，以使不同聲部間後半拍旋律能緊密銜接，而重音亦能準確吹出；在 m. 9 左手手掌並朝上將音樂的力度逐漸推到 m. 10 的「強」(*f*)；m. 10 中提琴及法國號標示著「強後即弱」(*fp*)，因此雙手在第一拍指出強音後，左手不作反彈動作而以低姿態維持和聲的進行，右手則延續小而敏銳的拍點引導第一小提琴旋律的進行；在 mm. 10-11 第四拍及 mm. 12-13 第一拍的拍點需重一些，以使小號、第二小提琴第一部低音管的後半拍能準確奏出。m. 15 第四拍反彈動作要大，以暗示出 m. 16 強的力度；m. 16、m. 18 及 m. 20 為保持強的力度及配合長號、法國號和大提琴的非圓滑奏低音旋律，指揮動作需以手臂做出較穩重寬廣線條；m. 17、m. 19 及 m. 21 在力度、配器及奏法上都與 m. 16、m. 18 及 m. 20 呈現對比，因此指揮動作亦需轉為以手腕做出小而輕巧的拍點。m. 22 第三拍左手手掌朝上開始做出大幅度的漸強動作，右手亦要加大動作的幅度共同將木管及第二小提琴引導至 m. 23 強的力度；m. 23 第一拍動作要大而有力，除強


調出力度外，亦暗示其他聲部的加入，第二拍左手需暗示三角鐵的進入及漸強，而第三拍兩手在指揮動作上要有將旋律及力度凝聚至 m. 24 第一拍特強音的感覺。

弦樂的弓法上，整個 mm. 1-13 的和聲皆在指板上輕輕拉奏，其中第一小提琴為配合 m. 4 的撥奏，建議在 mm. 2-3 間作不同步的換弓，並以上弓作結束，以便撥奏能準時、整齊且小聲地奏出，m. 4 第四拍第二小提琴需以下弓配合快的弓速拉出重音。mm. 10-13 第一小提琴旋律是由上弓開始，整個旋律以跳弓為主，且要避免運弓時重音的產生，在 mm. 10-11 第三拍及 mm. 12-13 第一拍的節奏皆要以上弓連弓拉奏，使十六分音符後的八分音符呈現輕輕挑起來的感覺；m. 14 第二小提琴第一拍後半拍旋律由上弓開始，接續的第二拍及第四拍四分音符要拉滿且抖音，而第一小提琴在同小節第四拍亦是後半  拍旋律，但由於加上重音記號，因此建議以下弓開始為佳；m. 15 第四拍第一小提琴兩個八分音符建議為兩個上弓，以便清楚拉出 m. 16 第一拍的重音（譜例 4-1-3）。

譜例 4-1-3：第四組曲，mm. 15-17 的第一小提琴部分。



m. 16、m. 18 及 m. 20 的中提琴旋律在  節奏的八

分音符仍以上弓連弓為原則，其中 m. 16 及 m. 20 的第一拍由於有重音，因此建議以下弓開始，而第三拍的  節奏則必須改分兩弓

來拉奏，m. 18 柯普蘭則已標示出以下弓拉奏。m. 16 及 m. 18 大提琴的撥弦要抖音並奏出厚重的音色；m. 20 大提琴由於第一拍為重音，而第二拍由是較長的四分音符，因此建議前兩拍皆為下弓，以符合穩重的感覺，第三拍後半則為順弓上弓。m. 22 第四拍的第二小提琴以下弓開始，並藉由加大弓長及弓速做出漸強的效果，m. 23 的中提琴亦是以下弓開始。m. 24 雖然第二小提琴及中提琴只能以上弓拉出第一拍特強音，但藉由加快弓速、稍靠琴橋及抖音拉奏，亦可做出特強音的效果。

管樂旋律需注意旋律吐音及音色的一致性，雖然 mm. 1-9 旋律是由各個木管樂器交替組合而成，但每一個吹奏者必須清楚明瞭音樂的走向與旋律的構成，以便能做出一氣呵成的完整樂句線條；mm. 1-21 的所有斷奏在運舌上需集中，音色需輕、短而具穿透力；流動性的音階對旋律部分則需注意聲部間的整齊度，感覺上想像著水滴滑動的效果，而音階的第一個音雖然音域較高，但仍不可太過突兀；此外在弱的力度時，高音域的音需先想到音高並及早準備，不可太過粗暴、尖銳、突出；mm. 8-9 及 mm. 14-15 在節奏上要精確，並配合主要旋律整齊吹出後半拍的重音。mm. 10-15 的小號對旋律在音色上要有穿透力，但音量上不可蓋過小提琴的旋律部分，且每一個音的運舌要集中，音長要足夠，而 m. 16 長號要記得去掉弱音器，並吹奏飽滿的低音。mm. 22-23 木管各聲部音階的銜接需緊密，其中 m. 22 第一拍單簧管在節奏上要精確，而第四拍長笛及短笛的四個同音高十六分音符在運舌上需整齊、快速且具能量；m. 23 長笛、短笛及雙簧管的下降音階仍要做出漸強效果。m. 2、m. 17 及 m. 19 三角鐵需輕擊奏出清澈明亮的音響，m. 23 的顫音（Tremolo）除要盡量緊密快

速外，亦要做出漸強的效果。木魚在 mm. 10-16 間音色要結實，在打擊方式上要將力量凝聚在擊打的那一瞬間的拍點上。

mm. 25-39：由於在這十五小節間是以八分音符的斷奏為多，因此指揮需回復至以拍點為主的擊拍動作，而右手主要是隨著旋律做出微小的擊拍動作，左手則只需簡單暗示聲部的進入。由於這個部分有許多後半拍的使用，因此在後半拍當拍的拍點動作上需更為明確，以使後半拍能準時奏出，其中在 mm. 25-26 小號的第四拍四分音符節奏，為輔助其吹滿拍子的長度，在指揮動作上需轉而強調第四拍的線條。第一部單簧管在 m. 28 第四拍單獨以 $\sharp C$ 音延續至 m. 29 的 $\frac{2}{4}$ 拍，指揮方式上是在擊出 m. 28 第四拍後，即以左手持續保持該長音，而右手在此時筆者認為不需擊出拍點，只需在心中默數拍子的進行，因為 m. 29 的單簧管 $\sharp C$ 音在音樂中，呈現出一種不穩定的懸疑性，在實際詮釋上，可藉由稍稍增加該音的拍數，來增強 $\sharp C$ 音不解決的停滯懸疑效果，而如果只是規律例行性地擊出該小節拍點，那將會減損整個音樂的氣氛，因此指揮在 m. 29 中只需在第二拍擊出一個明確拍點，以引導出雙簧管後半拍的旋律即可。mm. 34-39 除有後半拍的使用外，在每小節的第四拍亦加入重音的使用，因而形成一種不規則的搖擺風格，在這六小節中，右手亦是隨著旋律感覺作出擊拍動作，並在每小節第三拍的反彈動作，連同左手以大而有力的手勢引導出第四拍的重音。mm. 39-40 有明顯的速度變化，由 m. 39 的  $\text{♩} = 132$  轉至 m. 40 的  $\text{♩} = 126$ ，指揮在 m. 39 第四拍的反彈動作線條上需加大加長，以暗示出速度的變化，而 m. 40 第一拍的反彈動作即需明確建立 m. 40 的新速度。

在弦樂的弓法上，mm. 25-28 第二小提琴及中提琴在樂譜上，柯普蘭已標示要求拉出乾的音色，拉奏方法是每一個音皆要從弦上開始（on string），在發出聲音前將力量凝聚在弓與弦接觸的點上，而發出聲音的那一剎那右手需馬上放鬆，並以短的弓長配合快的弓速拉出短而集中的音響。m. 28 中提琴第三拍後半的兩個十六分音符需清晰整齊，並與第四拍的八分音符連弓合為上弓。m. 30 小提琴旋律以上弓開始，除較易拉出弱音外，m. 31 第一拍的八分音符節奏亦能輕而短，而 m. 31 第三拍兩個八分音符需連續兩個上弓，以便第四拍的四分音符能有較足夠的弓長呈現出較飽滿的音響（譜例 4-1-4）。

譜例 4-1-4：第四組曲，mm. 30-31 的小提琴部分。



mm. 34-39 撥奏的節奏需精確整齊，大提琴在音量上可稍微多一點，除作為整體支撐外，亦需明顯呈現出和聲進行的輪廓；第二小提琴及中提琴在每小節第四拍的重音需極有爆發力。

管樂及鋼琴在和聲進行部分的音色及音長上需以弦樂一致，第一部小號在 mm. 25-27 的旋律在感覺上要像是在玩耍一般，音色要有



穿透力但不可太過厚重響亮，斷奏及十六分音符吐音要非常清楚，其中在 mm. 25-26 第四拍四分音符除拍長要夠長外，音色亦要圓潤。

mm. 27-29 單簧管旋律音色上要響亮而乾扁，以作為和之前小號音色的對比。mm. 30-33 木管旋律在十六分音符節奏上要穩定而不可滑掉，每個句尾的四分音符拍長要夠常，以使各個聲部的旋律片段能完整銜接。mm. 34-39 銅管需加上弱音器使用，與弦樂整齊奏出和聲的進行，而木管需嚴格遵守樂譜上的吹奏標示，以精確呈現旋律的外貌，尤其 m. 34 第四拍及 mm. 35-36 第一拍的第二個八分音符不可過長過重。m. 37 及 m. 39 第四拍長笛及短笛的裝飾性音響，音色需明亮但不可尖銳。

mm. 40-68：mm. 40-47 在配器上只使用小提琴及中提琴，其節奏特色是以小節為單位的正拍及後半拍重音的交替進行，指揮方式上只需以右手手臂擊出重而有力的拍點，指揮線條需大而寬闊，在每小節的第四拍由於皆為四分音符，為強調其力度及音長，在第四拍反彈動作線條需較前三拍有張力且重；m. 47 第四拍的拍點及之後的反彈動作要非常有力量，以使單簧管及法國號第四拍後半的十六分音符能有力、精確且極富節奏性地吹出。mm. 48-62 的和聲部分是以斷奏為主，並強調每小節的第三拍後半及第四拍，旋律上 mm. 48-57 由雙簧管、單簧管、法國號及小號吹出，mm. 58-62 則改由弦樂及小號呈現，指揮方式上仍舊以拍點為主，每一拍的拍點、線條及反彈動作都需非常快速而敏銳，尤其在每小節第三拍的拍點要非常地大，使後半拍各聲部的重音能精準奏出，並產生極具爆發力的音響效果；m. 57 第四拍的拍點及反彈動作需更為跨張，因為 mm. 58-62 在音域上較 mm. 48-57 提高，力度及配器亦增加了。關於整個 mm. 48-61

這十四個小節由於節奏、風格皆相同，因此筆者認為只需明顯擊出每小節第三拍拍點，以極大的對比強調出重音的出現，其他部分則只需維持小而放鬆的動作，因為如果確實按照樂譜要求，則每一拍都要擊出非常大的指揮動作，這是非常累人且無多大的實質效果，亦顯示不出重音的對比性。m. 61 第四拍反彈動作需大而有力，以使 m. 62 第一拍各聲部能極有凝聚力且整齊地奏出，mm. 62-68 在旋律上與 mm. 40-47 相同，但此處除音域提高外，亦加入了管樂及鋼琴的音階式對旋律，由於在 mm. 62-68 這七小節中音域呈逐步上升，為使音樂進行產生明確方向性及音響上能出現鮮明的層次感，因此筆者建議在 mm. 62-64 力度由樂譜記載的「甚強」(*ff*) 改為「強」(*f*)，而 mm. 64-65 則為「甚強」，至 mm. 67-98 則達到「最強」(*fff*)。m. 68 第三拍反彈動作需將力度凝聚至第四拍的特強音，而第四拍在擊出厚重的拍點後，其反彈動作在力度及音樂情緒上要反映出 m. 69 穩重、搖擺及放鬆的音樂風格

在弦樂的弓法上，mm. 40-47 柯普蘭已標示出部分弓法，所有重音除中提琴第三拍後半的重音外，皆是以下弓拉奏，其中 mm. 45-47 中提琴在弓法上未標示，筆者建議第一拍為上弓，第二拍至第四拍皆為下弓，而 m. 47 第三拍兩個八分音符分別為下弓及上弓。另外雖然柯普蘭在所有重音音符上並未標示出斷奏記號，但實際詮釋上所有的八分音符皆需以斷奏方式拉奏。mm. 48-57 小提琴及中提琴的前三個八分音符雖然都是上弓，但在實際奏法上，前兩個八分音符以在上半弓（Upper Half）輕挑方式拉奏，而第三個八分音符由於是重音，因此拉奏上由中弓（Middle）快堆至弓根（Frog），在弓速、弓長及弓壓上都較前兩者為多，第四拍三個聲部皆為四分音符 A 音，

弓需緊密貼著絃配合抖音拉奏，不可用空絃。大提琴及低音提琴在弓法上為配合高音弦樂的弓法，因此第四拍四分音符下弓為原則，在這原則下，筆者建議 m. 48 以下弓開始作順弓拉奏，而 m. 49 及 m. 52 前兩音皆為上弓。mm. 57-60 第四拍後半小提琴及中提琴的十六分音符皆以下弓開始拉奏；而大提琴及低音提琴則回到以重音下弓為原則，因此筆者建議 m. 58 延續 m. 57，而以上弓順弓開始拉奏，而 mm. 59-61 的第二個及第三個八分音符需連續兩個上弓，以便第三拍後半的重音能清楚奏出，在 mm. 58-61 低音弦樂及低音管的奏法上是不同於之前的斷奏奏法的，此處每一個音需儘可能地以厚重的方式奏出樂譜上所要求的音長。m. 61 至 m. 62 由於接連兩個下弓，在回弓的同時需盡力將 m. 61 第四拍的四分音符拉滿，mm. 67-68 中提琴及大提琴除奏出重音外，更重要的是把每一個音盡可能地在力度及音長上拉滿，以支撐住高音域的斷奏音型。

管樂在這個樂段中除了連續十六分音符音階式的對旋律外，其餘部分的每一個音皆需運舌。mm. 47-61 的旋律部分，所有聲部吹奏法要一致，筆者建議在譜上先標上清楚的演奏記號（譜例 4-1-5），此外十六分音符要精確而有力，四分音符要夠長，聲部間旋律的交替需緊密。

譜例 4-1-5：第四組曲，mm. 48-51 以標示出演奏記號的單簧管旋律。



在 mm. 48-61 的和聲及節奏部分，第三拍後半的重音需以斷奏的方式強力吹奏，第四拍的四分音符除音長外，力度亦要足夠。mm. 58-61 銅管在節奏的銜接上需精確；m. 62 及 m. 65 的長號部分除十六分音符以斷奏方式吹奏外，其他音符需確實吹滿音長；法國號在 mm. 67-68 除第三拍後半為斷奏外，其他需連同低音弦樂吹出厚實而飽滿的音色。定音鼓需使用硬槌擊打，m. 39 要極具力量且堅定，擊出後需馬上止音；mm. 48-61 力量要充分凝聚在第三拍後半的重音，而第四拍四分音符後需有乾淨的止音。小鼓在 mm. 25-28 雖以鐵刷擊打，但仍須注意音色的集中度；mm. 30-57 改為以鼓棒敲擊鼓，其中在 mm. 30-33 需以其他旋律及和聲聲部為主，力量不可過強，而 mm. 48-57 配合定音鼓的力度做出有力、尖銳、明顯的音響，m. 57 第四拍後半至 m. 61 回復至正常的擊法，並以極準確的節奏增強旋律的動感。

mm. 69-87：由於奏法上由先前的斷奏轉變至此處和聲部分的長斷奏（Mezzo Staccato）奏法，因此指揮方式上雖需強調厚重的拍點，但拍點後的反彈線條可轉為圓滑，且要明確指出  $\frac{2}{4}$  拍及  $\frac{5}{8}$  拍的節奏變換，拍點及指揮位置需低一些，以引導樂團低音聲部奏出厚實的低音進行， $\frac{5}{8}$  拍的拍子結構為 3+2，其中在第四拍及第五拍是一個四分音符的重音，指揮方式上分別在第一拍及第四拍各擊一個拍點，且需藉由加大第一拍的反彈動作明確暗示第四拍的重音，而在 mm. 69-82 間，低音的和聲要非常沈穩，而高音域的跳躍式旋律則需輕快、

活潑。左手在 m. 73 第一拍反彈動作要敏銳有力，以準確引導出雙簧管、單簧管及小號富力度及節奏性的旋律。mm. 80-82 為連續三小節  $\frac{5}{8}$ 拍旋律，這個部分為配合各聲部間共同的節奏及整齊凝聚第一拍及第四拍的重音位置，指揮方式上轉而強調第一拍及第四拍的拍點，m. 82 第四拍左手需以極大的反彈動作需同時暗示出拍號的改變及 m. 83 小號、三角鐵及小提琴的「甚強」旋律；而 mm. 84-87 又是連續四小節  $\frac{5}{8}$ 拍旋律，指揮拍形除與 mm. 80-82 相似外，更重要的是要藉由更大而有力的指揮動作做出重音拍點，並將力度及音樂情緒逐漸推至 m. 87 「最強」(*fff*) 力度的高潮，此時動作上需注意不可因為加大擊拍動作而使速度變慢；m. 87 第五拍在音量達到最強之際，需以一乾淨俐落且有利的止拍動作，將所有聲部的音量及音樂情緒凝聚至 m. 88 的休止符。

弦樂的弓法上，mm. 69-78 的撥奏除整齊有力外，大提琴由於作為整個拍子結構輪廓的一部份，所以音量上需多一點，mm. 69-82 低音提琴及 mm. 79-82 中提琴與大提琴的四分音符皆為連續下弓，以明顯強調出重音及節奏，而在回弓的同時仍需盡量將音符時值撐滿。m. 79 小提琴旋律為配合 m. 80 第一拍重音，因此以上弓開始；而在 mm. 80-82 的小提琴及 mm. 84-87 的小提琴及中提琴  $\frac{5}{8}$ 拍連續八分音符的旋律，為了使每小節的第一及第四個八分音符皆能以下弓拉出重音，因此在每小節的第二及第三個八分音符需改以連續兩個上弓拉奏；大提琴在 mm. 84-87 間每小節第一音建議皆以下弓開始，以強調出第一拍及第四拍的重音位置。

低音管、法國號及鋼琴的低音和聲進行在音長上不可過短，而在 mm. 80-82 建議配合高音的旋律在第一拍及第四拍做出兩個重音。


mm. 73-82 雙簧管、單簧管及小號旋律每個音需以斷奏整齊清楚地吹出，m. 83 在配器上雖只剩小提琴、小號及三角鐵，但力度上不可有絲毫的放鬆；mm. 84-87 這四個小節除以敏銳集中的運舌吹出明顯的重音外，後二小節樂譜上的音符長度亦需嚴格遵守，而四分音符還要將音量往上撐高。打擊樂器部分皆以硬槌來擊打，mm. 69-78 的大鼓及長鼓除嚴格遵守拍長外，還要以快速的止音動作避免過長的殘響，以清楚呈現節奏的進行。定音鼓在 mm. 80-82 雖未標示任何重音記號，但實際演奏時須配合高音旋律，在每小節的第一拍及第四拍擊出重音。吊鈸在 mm. 83-87 的四分音符輪奏需做出極大幅度的漸強，而在 m. 87 將力度推至最高峰後需做出迅速的止音動作，避免在 m. 88 前兩拍休止符時仍產生聲響。

mm. 88-100：速度由之前的  $\text{♩} = 126$  轉換至 m. 88 的  $\text{♩} = 66$ ，音樂風格亦轉為堅定、寬闊，指揮方式上改以強調線條動作為主。筆者認為在 m. 87 極強的止拍動作是一個具有極大凝聚效果的指揮動作，因此 m. 88 休止符時雙手應停止不動，以作為 m. 87 音樂情緒的延伸，如按照樂譜規律性地擊出 m. 88 第一拍及第二拍兩個休止符，那會使 m. 87 的凝聚音響在瞬間即被切斷，因此為了延續 m. 87 音樂氣氛及明顯區分不同的兩個音樂風格，筆者建議 m. 88 前兩拍休止符在實際詮釋上可較記譜來得長一些，之後指揮只需以手臂做出大而寬廣的線條動作，以明確給出 m. 88 第三拍的預備拍即可，此外在排練時，為了使 m. 88 第三拍的附點八分音符後的十六分音符能整齊奏出，可刻意強調第三拍的兩個線條動作，造成一種類似分割拍的指揮方式。m. 89 拍號轉為  $\frac{4}{4}$  拍，左手需支撐住弦樂持續三拍的

和弦，同時間右手需繼續指出銅管的對旋律，第三拍後的反彈動作如同 m. 88 的指揮方式指出節奏。m. 90 第三拍及 m. 92 第一拍的拍點需重一些，以使後半拍能有力且一致地奏出；m. 91 第一拍後需有換氣的感覺，除了指示樂句的段落外，亦可重新給一個較重的第二拍拍點，以強調出附點八分音符的樂句起始。mm. 92-94 力度由原先甚強轉為中強，並逐漸漸弱至 m. 94 的弱音，配器上改由木管以較柔和的音色呈現，音樂氣氛亦轉為寧靜虔誠，指揮上需運用手腕做出更柔和的線條，但須注意不可因手腕的使用而產生不明確且無作用的拍點，左手指揮動作除引導漸弱進行外，還需協助做出樂句的輪廓，m. 93 第三拍需明確些，以使弦樂的後半拍旋律能整齊柔和地拉出。mm. 94-100 速度上轉為更慢，但仍須保持音樂的流動性，指揮以手腕手指的被動線條動作為主，任何太過節奏性的拍點皆會破壞此處樂句的進行；指揮動作在 m. 94 第三拍引導出單簧管及低音管的旋律後，保持被動的指揮方式引導旋律的流動及漸弱，mm. 95-96 第二拍後半拍需以手掌朝下且小而低的手勢提示弦樂和聲以弱音拉出，而左手在 m. 96 需以小的預備拍暗示出長笛接續的旋律；m. 97 第三拍開始由於長笛及低音管皆為二分音符長音，因此在擊出第三拍拍點後不需擊出第四拍拍點，而改以做出支撐長音的指揮動作，這個長笛及低音管的長音在時間尚可稍微拉長，等待音響上 B 音不解決的感覺滿足後，再以明確的預備拍引導出 m. 98 弦樂的 E 大調和絃，在擊出 m. 98 第一拍弦樂和聲後，同樣地轉為支撐長音的指揮動作，左手並以低姿態維繫住中提琴及低音弦樂的弱音和聲，而右手則在 m. 98 第三拍後半拍引導出雙簧管第四拍的旋律；mm. 99-100 除速度轉為更慢外，亦需接續提示出長笛、單簧管及小提琴的旋律銜接，m. 100



第二拍在以低手勢支撐住木管及小提琴的 E 大調 V 級和弦後，第五組曲第一拍的和弦止拍動作需非常大，目的使同小節第二拍的特強音能極有爆發力地奏出。

弦樂在 mm. 88-89 第三拍的  節奏皆為上弓，在拉奏附點八分音符時，弓需貼緊、靠琴橋並快速地往弓根推，之後迅速地稍往回拉後，在敏捷整齊地奏出十六分音符；而在 mm. 88-92 的音除要盡可能地拉滿外，較長的和弦亦要持續保持力度，不可因音長而自然漸弱。為符合 m. 91 第一拍四分音符下弓的要求，m. 90 第三拍後半拍連同第四拍的三個八分音符需改為上弓連弓，m. 91 第二拍的附點八分音符需有明確的「音點」(attack)，m. 92 第三拍樂句結尾的四分音符不可太過隨便，而是要有將旋律交給木管的感覺。m. 93 的三個八分音符需承接木管旋律的風格，建議為下弓連弓，以便能做出明顯的漸弱效果。中提琴及低音弦樂在 mm. 98-100 的長音只需以下弓一弓緩慢、靠指板輕輕地拉奏；小提琴在 mm. 99-100 亦需嚴格在指板上拉奏，第二小提琴 m. 99 為上弓，m. 100 為下弓，需注意上弓時不可有漸強音響的產生，分部的第一小提琴在 mm. 99-100 皆以下弓一弓拉奏，中間並不作任換弓。

管樂在 m. 88 的附點八分音符需保持音量並吹滿音長，之後的十六分音符在運舌上要非常清楚；銅管 m. 89 的對旋律要吹出莊嚴、輝煌的感覺，且每個音皆要運舌；木管在 mm. 93-95 需吹出田園風格的和聲式旋律，音色上需圓潤溫柔，並留意整體音響上的平衡，尤其雙簧管在 m. 93 的八度跳進不可太過突兀。長笛及低音管 m. 97 第三拍開始的 B 音長音需維持弱的音量並逐漸漸弱，同時要注意音色



及音準的穩定性。木管 mm. 98-100 的旋律在音色及音樂感覺上要更為含蓄內斂。

## 五、第五組曲

前章提及第五組曲是由四個主要旋律素材所構成，整個第五組曲在節奏上遍布了八分音符的使用，而除了 A 旋律素材外，在其他的旋律素材下方皆有一個持續音形態的連續八分音符節奏，音樂第一個高潮是在 mm. 83-86 以「強」力度呈現的卡農對位式的 B 旋律素材，第二個高潮是在 mm. 119-123 以「甚強」力度呈現的 A 旋律素材。下表為第五組曲中相關的音色術語及演奏指示（表 4-1-8）。

出現的聲部名稱及小節數	表情、演奏術語	中 文 意 譯
Vn. I & II、Va.、Kb. (m. 1)、 Vc. (m. 2)	Tutti	全體演奏。
Vn. I & II、Va.、Kb. (m. 1)	non div.	不分奏，用於具有一個聲部以上的和聲，且每位拉奏者必須將這些和

		聲不分部地同時奏出。
Vn. I & II 、 Va. (m. 1) Vn. I & II (m. 56)	At the frog	在弓根拉奏，「frog」為弦樂弓根處 用以固定弓毛的設計。
Vc. (m. 2)、Vn. I & II(m. 51)、Vn. I (m. 89)、Va(m. 94)、Vn. II、 Vc. (m. 96)、Vn. I (m.103)、Vn. I (m. 123)、Vn. II(m. 129)	unis.	聲部齊奏，用於 div. (分奏)之後。
Hr. (mm. 14-19)	cuivré (+)	法國號阻塞音。
Vn. I (m. 18)、Fl. I (m. 24)、Ob. (m. 42)、Vn. I & II(m. 40)、Pft. (m. 79)	non legato	非圓滑奏。
Vn. II (m. 18)、Va. (m. 24)、Pft.	stacc.	斷奏，即義大利文 staccato。

(m. 47)		
Hr. (m. 26) 、Tp. (m. 28) 、Tp. (m. 40) 、Hr. 、Pos. (m. 44) 、Tp. (m. 94) 、Tp. II (m. 101)	con sord.	加上弱音器 ( con sordino ) 。
Vn. I & II (m. 30) 、Vc. (m. 37) 、Vn. II (m. 34) Kb. (m. 35) 、Vn. II (m. 87) 、Vn. I (m. 88) 、Vn. I (m. 101) Vn. II (m. 103)	pizz.	弦樂撥奏 。
Ob. 、Cl. (m. 31)	sim.	意為類似、相同的 。
Hr. 、Tp. (m. 31) 、Brass (m. 66)	senza sord.	用於 con sord. 後，意為去除弱音器 。
Vn. I (m. 34) 、Vn. II 、Va (m. 40)	arco	恢復用弓拉奏，用於 pizz. 之後 。

Kb. (m. 50) 、 Vn. II (m. 88) Vn. I (m. 89) 、 Vn. I & II (m. 106)		
Fl. I 、 Cl. (m. 44) 、 Fl. I (m. 45) Strings (m. 50) 、 Ob. 、 Cl. 、 Fg. 、 Vn. I 、 Va. 、 Vc. (m. 79) 、 Vn. I & II (m. 106) Pft. 、 Va. 、 Vn. I & II (m. 119)	marc.	清晰有力的，即 <i>marcato</i> 。

Vn. I & II (m. 50) 、 Vn. I & II (m. 79) 、 Va. (m. 83) 、 Vn. II 、 Va. 、 Vc. (m. 87) 、 Vn. I (m. 88) Vn. I (m. 101) 、 Vn. I & II (m. 117) 、 Vn. II (m. 126)	div.	即 divisi ，分奏。
Vc. (m. 56)	Mark the Bass	加強低音提琴旋律。
Hrp. (m. 88)	Pre de la table	靠近共鳴箱撥奏，以產生尖銳具穿透力的聲音。
Winds 、 Xyl. 、 Pft. (m. 110)	secco	樸素、簡單、乾的音色。
W.W. (mm. 133-136)	ten.	將音撐住奏滿、充分保持。

(表 4-1-8)

從上表中看出柯普蘭在音色處理上作了許多特別的要求，其中大部分皆是要求做出粗獷、有力及尖銳的音色，這些術語已初步呈現

出第五組曲的活潑風格，其中銅管在加上弱音器使用時，皆被要求以強的力度吹出，以產生撕裂的特殊音響。

第五組曲主要重心在於強調節奏及節拍的變化，在速度上並無極大的起伏，除了在進入第六組曲前有稍作漸慢外，整體第五組曲的速度是以 m. 18 開始的急板為主，在急板前為一段具有複雜拍號變化的快板樂段，以下為第五組曲的速度標示（表 4-1-9）：

小節數	速度標示	中文意譯
m. 1	sub. Allegro	突然轉至快板。
m. 17	Accel.	漸快。
m. 18	Presto ( $\hbar = 92$ )	急板，一分鐘演奏 92 個二分音符。
m. 133	More deliberate tempo ( = 120)	更從容的速度，一分鐘演奏 120 個四分音符。
m. 136	rit.	漸慢，將速度漸慢至第六組曲的 $= 96$ 。

（表 4-1-9）

mm. 1-17：這十七小節中，共有十四小節的拍號變換，且拍子單位亦在四分音符及八分音符間交替，指揮心中必須有強烈明確的持續八分音節奏，以肯定、精準地處理好每一個節拍上的轉換。一般在拍號轉換時，指揮動作須明顯呈現出不同的拍形，此種情形多用於具有橫向持續的旋律進行，但此處由於聲部間具有齊奏式的節奏型，所以筆者認為拍形的變換不是最重要的，關鍵在於每個休止符後必須以極肯定明確的預備拍指示旋律的進行；此外這個部分在奏法上多為斷奏且具有強烈的力度對比，因此指揮動作需強調拍點，且要有明顯的力度幅度變化。為配合節拍及拍子結構的變換，指揮動作以四分音符及附點四分音符作為主要擊拍單位，其中由於附點四分音符較四分音符多包含一個八分音符，所以指揮要以線條的長短反映出其中拍子結構的不同。m. 1 為  $\frac{2}{4}$  拍，速度突然轉快，第一拍的止拍動作即需預示出速度及第二拍弦樂的和弦特強音，在用力擊出第二拍特強音後的反彈動作需迅速縮小，以明確拍點暗示出 m. 2  $\frac{4}{4}$  拍的前兩拍弱音，左手在 m. 2 第一拍需以小而明確的預備拍提示長笛、短笛、第一部雙簧管及響木於第二拍進入，在擊出第二拍拍點後，筆者認為不需要明確擊出第三拍及第四拍的休止符，而只需在心中默數拍子的進行，之後在 m. 3 的  $\frac{2}{4}$  拍第一拍再重新給一個明確預備拍引導出弦樂的特強音。m. 4  $\frac{3}{4}$  拍的第三拍休止符是作為 m. 5  $\frac{3}{8}$  拍的預備拍，m. 5  $\frac{3}{8}$  拍只打一個拍點，這個拍點中必須明確包含三個八分音符的時值。m. 8 為  $\frac{5}{8}$  拍，拍子結構為 2+3，指揮方式只擊出第一拍及第三拍的拍點，第一個拍點需準確包含兩個八分音符，而第二個拍點除需包含三個八分音符外，亦需暗示出重音。m. 9 為  $\frac{4}{4}$  拍，第一拍拍點後的反彈動作需大而有力，以引導出小號及長號的特強音。m. 14  $\frac{3}{4}$  拍

在法國號及大提琴的第二拍特強音後，左手需輔助漸弱的進行，而 m. 15 第三拍的特強音拍點同時亦是法國號及中提琴長音的止拍動作，m. 16  $\frac{4}{4}$ 拍在法國號及中提琴的第二拍特強音後，此處需明確指出第三及第四拍的拍點，以便 m. 17 第一拍後半拍開始的中提琴持續八分音符節奏能準確整齊地奏出，筆者建議將 m. 17 中提琴由前小節連結過來第一個八分音符改為休止符，以便能給拉奏者一個回弓的時間，另一方面亦有助於八分音符節奏的整齊度，m. 17 需將速度由之前的快板漸快至 m. 18 的急板，指揮動作上需藉由縮小指揮線條、加快拍點的出現來達成漸快的速度要求。

關於弦樂的弓法，在 mm. 1-10 的特強音及重音皆是以下弓開始，其中 m. 1、m. 3 及 mm. 15-16 的強音需以全弓拉奏，音色上需粗而有力。而 m. 2、m. 4 及 m. 16 在特強音後弱而短的八分音符，則只需在弓尖輕輕挑起即可。mm. 5-11 皆以跳弓拉奏，此處的重音是在中強及中弱內的重音，在拉奏方式上只需使用下半弓，音色不可過粗，以和之前的特強音有所區別。在 mm. 12-15 五個重音中，筆者建議皆以下弓用下半弓拉奏，需注意音色上不可過於粗暴。中提琴在 m. 16 以下弓拉出第二拍的特強音後，在 m. 17 第一個八分音符需將弓迅速回至中弓位置，以便能以跳弓整齊奏出八分音符。

接續弦樂特強音的管樂及鋼琴八度音響，由於音域較高且以斷奏演奏，在音響上已極具穿透力，因此音量上需盡量控制在弱音，但音色上仍須結實。m. 9 小號及長號旋律可稍微突出些，並以有力集中的方式吹出特強音，第一部小號亦需注意節奏的準確性。法國號在



m. 14 及 m. 16 的阻塞音特強音需以極具爆發力的方式吹出強烈撕裂般的音響。響木 (Claves) 在擊打時需將力量集中在敲擊那一瞬間的音點上。

mm. 18-55：速度轉為急板 ( $\text{♩} = 92$ )，拍號變更為  $\frac{2}{2}$  拍，m. 17 以四拍將速度推至急板後，按照音樂風格與樂譜速度及拍號，理論上自 m. 18 開始每小節應該改由只打兩拍，但在實際與樂團排練時，由於這個樂段有許多切分音、後半拍節奏、弱拍重音、重音位置變換的複式節奏 (Hemiola) 等複雜節奏的使用，因此筆者建議在樂團團員未充分熟悉把握整個樂句銜接、節奏變化、重音變換前，應以每小節快四拍的指揮方式為主，待團員對樂譜及音樂有充分掌握後，再回復至一小節打兩拍的指揮方式，而以下關於指揮方式的探討，亦將以每小節打兩拍作為分析的依據。這個樂段的指揮方式仍著重在清楚的拍點動作，mm. 19-27 是由兩個四小節的動機所構成，指揮主要是以右手持續作出小而明確的拍點，左手則引導聲部的進入及力度、表情的變化；m. 18 第二拍拍點需小而明確，以使第一部長笛及第一小提琴的後半拍旋律能以中弱的力度精確奏出，同時亦作為第二部法國號長音的止拍動作；左手在 m. 23 暗示需第二部低音管長音的進入；m. 24 雙手需指出另一四小節旋律動機，並引導第二部單簧管持續音及中提琴八分音符節奏的出現；m. 26 第二拍需以雙手指出較重的拍點，以使後半拍的四分音符能準確集中地奏出特強音，隨即左手手掌轉而朝下以引導法國號、第二小提琴及中提琴做出漸弱效果；m. 28 需強調第一拍拍點的下拍動作 (Down beat)，此時左手對於第一小提琴、短笛及長笛的持續音止拍動作，即為雙簧管及小

號後半拍八分音符節奏的預備拍；m. 29 的雙簧管及小號雖亦為後半拍節奏，但出現的時間與 m. 28 比較起來又再延遲一個四分休止符( 譜例 4-1-6)，因此在指揮方式上改由強調第一拍拍點後的上拍動作（Up beat）。

譜例 4-1-6：第五組曲，mm. 28-29 的雙簧管及小號聲部。

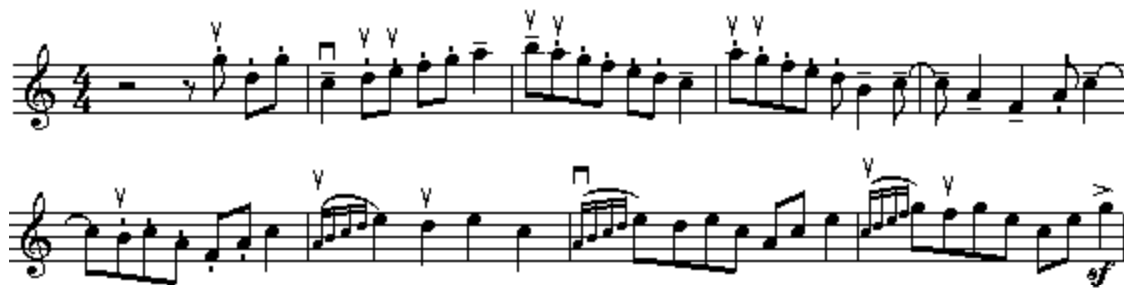


mm. 31-34 指揮需藉由逐漸且有層次地加大及縮小線條動作，引導樂團做出極大對比（由中弱至甚強再回復至弱）的漸強及漸弱力度變化，此時需留意在作力度變化時，指揮動作仍需自然放鬆，不可因力度漸強而出現肌肉僵硬的不放鬆情形；m. 35 第二拍及 m. 37 需明確提示出低音提琴及大提琴的上行音階撥奏；mm. 44-49 雖然未有拍號上的改變，但柯普蘭以特強音改變了原先重音的位置，在拍子結構上二拍子結構暫時轉為三拍子結構，這個部分的指揮方式仍持續每個拍點包含兩個四分音符時值的每小節兩拍擊拍動作，此處除了 m. 45、m. 48 的第一拍及 m. 46、m. 49 的第二拍拍點外，其餘的拍點皆需強而有力，除使特強音能極有爆發力地奏出外，mm. 47-49 木管及鋼琴八分音符的跳躍風格對旋律亦能準時整齊地出現；在這轉換拍子結構的六小節中雖未改變拍號，但音響上卻呈現出八小節三

拍子的結構，筆者在排練時曾經改以每三個四分音符作為擊拍單位，此種三拍子的指揮方式在 mm. 44-46 還看不出問題，但卻會使 m. 47 鋼琴及木管的對旋律不容易整齊出現，因此筆者高度建議在 mm. 44-49 不要做任何指揮拍形及拍子結構上的改變。mm. 50-54 拍號轉為  $\frac{3}{2}$  拍，指揮線條改由三拍子拍形，仍維持二分音符的擊拍單位，在 mm. 50-53 為強調出第一拍及第三拍的重音及管樂的後半拍節奏，指揮在一、三拍的拍點需重而有力；m. 54 整小節除以厚重富力度的拍點指出連續三個後半拍的重音外，指揮還要運用手臂逐漸加大線條動作，以做出漸強的效果；m. 55 拍號轉為  $\frac{3}{4}$  拍，拍形上仍維持三拍子拍形，但改以四分音符為擊拍單位，其中第二拍拍點需極為有力與銳利，以使木管的第二拍後半拍的八分音符及銅管、打擊、弦樂在第三拍「甚強」力度的特強音能非常肯定且具爆發力地奏出，由於 m. 55 在擊拍單位上由先前的二分音符改為四分音符，為使其間的轉換能精確無誤，指揮在 m. 54 以二分音符為擊拍單位時，心中即要預先有四分音符節奏的進行。

在弦樂的弓法上，由第二小提琴、中提琴及大提琴交替出現的持續性八分音符節奏，需以跳弓的方式在中弓位置拉奏為主，遇到力度較強的地方時，需轉為靠弓根的位置，第一小提琴在 mm. 18-26 旋律的弓法見（譜例 4-1-7）。

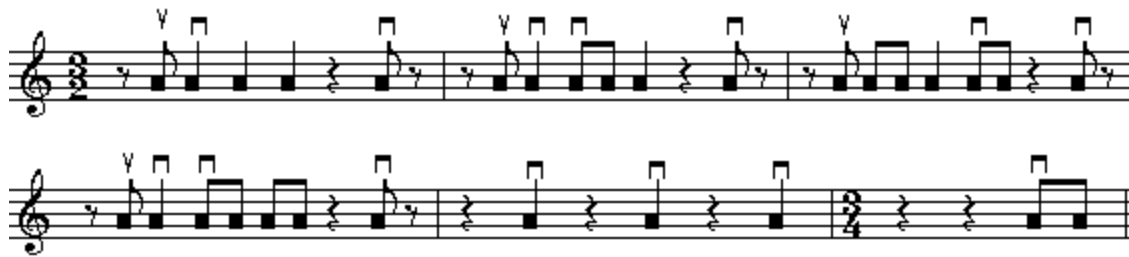
譜例 4-1-7：第五組曲，第一小提琴 mm. 18-26。



mm. 30-32 小提琴的撥奏有許多大跳進音程，需注意

把位的變換及音準，並確實奏出強的力度要求；m. 40 第一小提琴為配合第二小提琴撥奏及拉奏的轉換，兩部小提琴需以下弓開始拉奏；m. 41 及 m. 43 小提琴八音音符需以跳弓拉奏；mm. 44-46 兩部小提琴柯普蘭在每個特強音皆標出下弓，在拉奏時需注意整個附點二分音符力度的維持，在回弓時需盡量迅速，以使音長能足夠；柯普蘭在 mm. 47-49 的特強音亦標示以下弓拉奏，為符合弓法上的要求，筆者建議特強音之後的兩個音以頓奏的方式作連續上弓拉奏。mm. 50-54 的過渡樂句中以在弓根拉奏為主，其中 m. 50 開始的中提琴、m. 51 開始的小提琴部分及 m. 52 開始的大提琴的和弦部分皆不分奏，而由於小提琴的和弦橫跨 G-D-A 三條絃，為使和弦音能一致出現，在拉奏上要瞄準 D 絃並靠弓根拉奏，mm. 50-55 的弦樂弓法建議如（譜例 4-1-8），在連續下弓時，回弓前的四分音符要撐滿。

譜例 4-1-8：第五組曲，mm. 50-55 的弦樂節奏。



長笛在 mm. 18-26 的旋律除 m. 24-26 第一拍前的裝飾

音外，其餘每一個音皆要運舌，換氣不可以妨害到樂句的完整性，而低音管及單簧管的 G 音持續音要弱而穩定；短笛及法國號在 m. 26 的特強音在氣的使用上需提早準備；mm. 28-34 所有管樂的八分音符皆需有短、敏銳且有力的運舌，其中雙簧管及單簧管在 mm. 30-31 有大跳音程，需注意音的準確度；法國號及小號在 mm. 31-33 為構成音堆音響的關鍵部分，在尚未回到持續 G 音八分音符前，音量上皆需突出些，尤其法國號在 m. 33 第一的八分音符為整個音堆音響的頂點，在吹奏上需以特強音的方式呈現；小號在 mm. 32-33 的完全五度長音在音量及音長上皆需保持；mm. 44-46 分解和弦旋律是由短笛、長笛、單簧管及第一部小號呈現，在音量上需較為突出；法國號 mm. 44-49 的八分音符節奏需以集中、敏銳的運舌吹出極具力度的特強音；mm. 47-49 鋼琴及木管的八分音符大跳音程對旋律，在吹奏時可以想像如花火般的燦爛音響。mm. 50-55 的木管八分音符仍需以跳音方式吹奏，速度要有往前推進的感覺，以符合咄咄逼人的音樂風格，反之銅管及打擊則需配合弦樂奏出鋼鐵般的厚重音響，其中打擊部分要根據節奏確實做出止音的動作，不完全的止音將會損害到整個力度的集中及音響的清晰度，m. 55 銅管及打擊的兩個「甚強」力度八分音符必須極具震撼力。

mm. 56-73：這十八小節是由 mm. 56-65 的 B 旋律素材及 mm. 66-73 的 A 旋律素材所構成，m. 56 改為  $\frac{4}{4}$  拍，指揮方式仍延續 m. 55 的以四分音符為擊拍單位，筆者認為指揮在 m. 55 第三拍擊出特強音拍點後，m. 56 前兩拍的休止符不需有大的擊拍動作，一方面可以使前小節的強音音響持續，另一方面亦預示出力度即將轉變至中強 (*mf*)，之後指揮只需在 m. 53 第三拍給一個清楚的拍點，弦樂及銅管的後半拍即能整齊奏出；mm. 57-65 筆者建議回復至以二分音符為擊拍單位，指揮動作則運用手腕持續做出小而清楚的拍點；m. 59 及 m. 64 的第二拍要提示出低音提琴的接續旋律；左手在 m. 61 第二拍前需提早預示出長笛、短笛的反向對旋律及低音管、法國號的片段旋律。m. 66 回到具複雜節奏及拍號變換的 A 旋律素材，此次主要以管樂為主，指揮方式改以四分音符及附點四分音符為擊拍單位，心中仍須有持續八分音符的節奏，以便能在一致的節奏基礎上指出明確的拍號轉換，此次在力度表現上雖較前次為強，但仍須明確指出重音位置，m. 72 加入  $\frac{6}{8}$  拍的使用，第一拍拍點需重一些，以使弦樂的後半拍接續旋律能整齊呈現，此外這個小節需藉由逐漸加大的指揮線條，將音樂及力度推至 m. 73 的特強音，在 m. 73 以雙手手臂奮力擊出第一拍拍點後，左手即定住，右手則以小的指揮動作繼續擊出第二及第三拍拍點，之後雙手在同小節的第三拍後半拍做出 m. 74 的預備拍，並在 m. 75 第一拍以稍重的拍點引導出另一次弦樂的 b 旋律素材。

在弦樂的弓法上，mm. 56-65 小提琴的八分音符皆以跳弓方式靠弓根拉奏，音色需有彈性，其中 m. 56 及 m. 61 原本樂譜標示的小提琴連續三個上弓，筆者建議改為分弓，除了能與低音弦樂的弓法一致外，亦是一種較穩定且整齊度較高的弓法。大提琴在 mm. 56-66 的

旋律以上弓開始作順弓拉奏，而中提琴及低音提琴的接續性片段旋律皆需以大提琴弓法作為依據。m. 72 以上弓開始，由於節奏上為後半拍又是接續自管樂的旋律，拉奏者除及早作準備外，最好明瞭 mm. 66-73 整個旋律進行；另外第一小提琴在 mm. 72-73 間，高低音相差完全十五度，需特別注意音準。

m. 56-57 法國號與長號及 mm. 61-62 低音管與法國號的旋律片段在音量上可稍微突出；長笛及短笛在 mm. 61-66 的對旋律在音量上需與弦樂取得平衡；此次在 mm. 66-73 的八度音響上除有斷奏記號外亦加上重音記號，筆者認為實際演奏時需強調特別重音的效果，音長上不可過短而是需以充分保持（Tenuto）的吹奏方式，否則音響效果會太乾。在 mm. 72-73 漸強時要將全部的力量釋放出來。

mm. 74-110：m. 74 拍號轉為  $\frac{2}{4}$  拍，仍延續以四分音符為擊拍單位；m. 75 拍號改為  $\frac{2}{2}$  拍，擊拍方式回復至以二分音符為單位；m. 78 第二拍的反彈動作需大而堅定，以預示出 m. 79 強的力度表現。mm. 79-86 是由 mm. 79-82 及 mm. 83-86 兩次 b 旋律素材的對位式四度卡農所構成，在樂譜上這兩者在力度、重音位置及織度上皆是相同的，但第二次卡農在配器上較厚實，音域及調性也較第一次提高，因此筆者認為如果 mm. 79-82 是以「強」力度呈現的話，則 mm. 83-86 就需以更具力度的「甚強」來強調這兩次卡農的對比，而各聲部亦需明顯呈現旋律的前後銜接，另外指揮在提前預示重音及後半拍的節奏時，拍點亦要呈現出不同於一般的對比性。m. 87 在力度上呈現極大的對比，指揮在奮力擊出第一拍重音拍點後，左手不作反彈動作，而是以手掌下壓的停滯動作控制弦樂的八分音符弱音，右手則轉為

運用手腕指出弱而有勁的拍點，並在 m. 87 第二拍暗示出短笛旋律。左手在 m. 88 第一拍需指出豎琴的八分音符 $\sharp G$  ( $\flat A$ ) 音，並使第一小提琴的撥奏整齊出現。m. 90 及 m. 108 拍號上皆轉為  $\frac{1}{2}$  拍，此時需注意與後一個  $\frac{2}{2}$  拍小節在拍形上的銜接：指揮在  $\frac{1}{2}$  拍筆直擊出由上而下的拍點後，需隨即再重複一個由上而下的拍點，以清楚指示  $\frac{2}{2}$  拍的第一拍所在。m. 106 在持續八分音符節奏漸弱之際，左手在第二拍需以極強力的拍點指出小提琴的後半拍旋律。mm. 109-110 右手需逐漸加大擊拍動作，同時配合左手手掌朝上的持續漸強引導動作，雙手並在 m. 110 第二拍以強大而凝聚的手勢共同將音樂推至「甚強」。

關於弦樂的弓法，m. 74 小提琴及中提琴由連續三的上弓改為分弓；mm. 76-77 中提琴及 m. 76 低音提琴的片段旋律為配合大提琴旋律的弓法，皆以下弓開始拉奏。mm. 79-82 卡農樂句的弓法以重音下弓為原則，詳細弓法如下(譜例 4-1-9)，之後 mm. 83-86 比照 mm. 79-82 原則。

譜例 4-1-9：第五組曲，mm. 79-82 的第一小提琴及大提琴。



mm. 89-93 第一小提琴的泛音需靠琴橋以緩慢平穩的

運弓拉奏；mm. 96-98 小提琴特強音的弓法比照前次連續下弓弓法，m. 99 小提琴亦是以下弓開始，其中第二小提琴的第一拍特強音在弓長上，筆者建議最多只用四分之三的弓量，以使之後下弓開始的八分音符跳弓能穩定、小聲地奏出。m. 106 小提琴的八分音符旋律需以跳弓方式在下半弓拉奏。

管樂仍以斷奏奏法為主，mm. 79-86 木管的對位旋律在音色上需明亮燦爛，重音要非常明顯；銅管部分由於節奏的寫法較為零散，因此需注意節奏的準確性、聲部間的緊密銜接及樂句的完整性。mm. 87-92 柯普蘭欲使整個樂團呈現一種高頻率的音響效果，其中短笛及長笛所共同完成的旋律在音色上需明亮透徹，而豎琴則需緊靠著絃的上方撥出尖銳的音響。m. 110 第二拍後半拍「甚強」力度的四分音符，由於音域高且力度又強，因此所有管樂在氣的使用控制上，需考慮到 m. 110 之後的旋律力度要求，而 m. 110 開始的四個標有「短斷奏」(Staccatissimo) 奏法的四分音符，需以敏銳而集中的運舌吹出乾而尖且極具爆發性的音色。

mm. 111-137：這二十七個小節是由 mm. 111-119 的 b 旋律素材及 mm. 120-137 的 a 旋律素材所構成。mm. 111-119 由於力度極強，節奏上以八分音符斷奏為主，擊拍上仍延續以二分音符為單位，指揮方式需運用整個手臂做出大而有力的拍點動作，整個線條動作仍須非常放鬆，左手則在 mm. 112-113 及 mm. 116-118 強調重音的出現；雙手共同在 m. 119 第二拍將音響凝聚至最高潮的長音，之後右手仍持續擊拍動作，而左手則需以極堅定的手勢繼續維持長音的力度；m. 120 第二拍左手需以強力而果決的止拍動作結束管樂的長音，此一止拍動作同時亦是 m. 120 第二拍後半拍八分音符旋律的起始拍點；m. 121 拍號轉為  $\frac{3}{2}$  拍，第一拍的反彈動作需大而有力，以使全團的後半拍特強音能極具震撼力地奏出；m. 122 拍號轉為  $\frac{4}{4}$  拍，指揮動作仍以二分音符為擊拍單位，但心中同時需有四分音符的節奏進行；m. 123 拍號轉為 5/8 拍，擊拍方式自此亦改為以四分音符或附點四分音符為擊拍單位；mm. 132-133 拍號改為  $\frac{5}{4}$  拍，拍子結構為 3+2，拍形上需明顯呈現 3+2 的拍子結構；m. 133 速度由  $h = 92$  轉慢為  $h = 120$ ，指揮方式需藉由拉長拉慢擊拍線條預示出速度的轉慢，而速度轉變的關鍵在於 m. 133 第三拍全團皆停止的四分休止符上，指揮只要藉由控制此一休止符的長短及第三拍後半的反彈動作，即可在速度轉換上得心應手，而樂團團員一定要看到第三拍後半的預備動作後，才會奏出第四拍的和弦音響，指揮的拍點動作自 m. 133 開始需轉為強調拍點後的線條動作，以引導樂團奏出厚實、圓潤且飽滿的音響。m. 134 轉為  $\frac{4}{4}$  拍，其中第三及第四拍的休止符拍點不需過大，只需在第四拍後半拍以一個上拉的預備動作引導出 m. 135 的  $\frac{3}{8}$  拍旋律。m. 137 左手需以一個強而堅定的止拍動作整齊結束大提琴及低音

提琴的四分音符，而在這個止拍動作後不需在例行性地擊出第二及第三拍拍點，而是雙手凝聚不動，待整個第五組曲的音響煙消雲散時，再以一个圓滑、溫柔預備拍引導雙簧管及獨奏小提琴唱出如歌似的優美旋律。

mm. 121-122 小提琴及中提琴的八分音符特強音皆以下弓拉奏；mm. 120-122 大提琴及低音提琴的後半拍旋律在以下弓拉出重音後，隨即連續兩個上弓，以便接續而來的四分音符重音仍能以下弓拉奏，後續弦樂在 m. 123、m.129、m. 132 及 m. 135 的相同節奏形皆按照同樣的弓法拉奏；第一小提琴在 mm. 119-123 的極高音 c4 音八分音符節奏需緊靠琴橋在弓根以跳弓拉奏出極具穿透力的音響；mm. 133-134 及 mm. 136-137 的四分音符除音長要足夠外，力度及深度亦要維持，小提琴的四音和弦在指法上較為尷尬，需注意音準的穩定，並以兩兩一組的方式拉奏。

mm. 110-119 整個十小節的四度平行旋律在力度上不可有任何鬆弛，在 mm. 116-119 間更要有向上挺進的力度表現；小號在 mm. 110-117 有一段長達八小節的連續切分音，需以精確的吐音來維持整個節奏的緊湊度；mm. 119-123 的長音在力度上需持續到底，而長音後的連續三個八分音符重音則需以集中的吐舌與運氣奏出類似重擊的音響效果；mm. 133-136 的四分音符上皆標有「充分保持」(Tenuto)的術語，在吹奏時要注意力度及音長的持續。定音鼓在 mm. 133-137 的四分音符在力度上必須要能和前一拍木管及弦樂的和弦相抗衡。

六、第六組曲

相對第五組曲偏重強烈的節奏型態，第六組曲轉而以旋律及和聲為主，在這三十四個小節中，力度皆在「中強」以下，節奏上以二分音符為主，並無任何的斷奏記號。以下為第六組曲的表情術語及演奏指示（表 4-1-10）。

出現的聲部名稱及小節數	表情、演奏術語	中文意譯
Srings (m. 1)	dolce	溫柔地。
Ob. I (m. 1)	espress.	極富表情的。
Ob. I (m. 1) 、 Cl. I (m. 4)	cant.	如歌似地，即義大利文 cantabile。
Hrp. (m. 1)	brittle	清脆的音色。
Kb. (m. 1) 、 Vc. (m. 6)	pizz.	弦樂撥奏。
Vc. 、 Kb. (m. 8)	arco	恢復用弓拉奏，用於 pizz.之後。
Vn. I (m. 8) 、 Vn. II (m. 9) 、 Vc. (m. 14) 、 Va. (m. 15) 、 Vn. II (m. 29)	div.	即 divisi，分奏。

Tp. I (m. 22)	con sord.	加上弱音器 (con sordino)。
Strings (m. 24)	unis.	聲部齊奏，用於 div. (分奏)之後。

(表 4-1-10)

第六組曲在速度與風格上和之前的第五組曲成極大的對比，整體氣氛舒緩和諧，第六組曲在音樂素材上是由第一組曲與第二組曲的片段所構成，因此柯普蘭在速度的設計上亦將其區分為兩段不同的速度，第六組曲速度如下 (表 4-1-11)：

小節數	速度標示	中文意譯
m. 1	Meno mosso ( = 96)	速度轉慢，一分鐘演奏 96 個四分音符。
m. 7	As at first (slowly)	回復至樂曲開頭緩慢的速度，即 = 66。

(表 4-1-11)

mm. 1-14：第六組曲速度轉慢為 = 96，指揮方式改為以四分音符為擊拍單位，並以圓滑、溫柔、不間斷的橫向線條動作為主，左手則輔助弦樂和聲及旋律樂句的進行；mm. 3-5 及 mm. 8-9 拍號轉為  $\frac{3}{2}$  拍，指揮需以三拍子分割拍的擊拍方式呈現出六個拍點。爲了

避免破壞音樂的寧靜氣氛及妨礙樂句的進行，指揮只需強調第一拍的位置並以極小的提示聲部的進入，在其他無聲部加入及長音和弦的地方，則需避免擊出重的頓點及任何粗暴的止拍動作。指揮在指示豎琴及低音提琴的撥奏時仍須保持圓滑的線條動作，而為了使這兩個聲部能有弱而整齊的奏出，指揮需配合眼神準確暗示出短而清脆的音響。m. 2 第四拍提示雙簧管及小提琴獨奏旋律的拍點即為弦樂和絃止拍動作；mm. 11-12 左手需以逐漸下壓的手勢維繫弦樂漸弱的和絃長音，並在 m. 12 第四拍以手指做出極小的止拍動作來結束弦樂的和絃，而右手在 m. 11 第三拍需以似有似無的止拍動作終止低音管的長音，並在 m. 12 第一拍再暗示出第二拍的另一個長音，隨即右手需維持住長音並停止擊拍的動作，但心中仍要有四分音符節奏的進行，等到 m. 13 第一拍在暗示出低音管第二拍的延長音，此處低音管的長音作為兩個旋律樂句間的轉換，在音長上可適度地拉長，一方面暗示出之後停滯性的和聲進行，一方面亦營造出沈思般的靜態音樂氣氛。m. 14 右手需以小而明確的預備拍暗示出第三拍大提琴的旋律及低音管的換音，之後左手並引導出 m. 14 第四拍第二小提琴旋律。

柯普蘭在 mm. 1-12 以標示出大部分的弦樂弓法，除獨奏小提琴外，其餘弦樂的和聲部分皆需靠指板以少量的抖音拉出朦朧而安靜的音色。獨奏小提琴 m. 1 的弱起拍由上弓開始；m. 1 及 m. 3 小提琴及中提琴皆以下弓開始緩慢拉奏，需注意換音的一致性；大提琴在 mm. 1-5 及低音提琴在 mm. 8-10 的每小節第一音皆是以上弓開始，除了避免在上弓產生漸強音響外，筆者建議大提琴的四分音符上弓在弓量只需用半弓，並在之後的四分休止符將弓提至弓根，以便能有足夠的弓長拉出三拍至四拍的長音。mm. 6-7 由於獨奏小提琴的旋律

音域降低八度，音色上不如先前高音域的具穿透力且明亮，因此其餘弦樂和聲需以更弱的音量襯托出上方的旋律。mm. 8-12 第一小提琴的外聲部旋律需較為突出；小提琴、中提琴及大提琴在 mm. 10-12 由於只用下弓一弓拉奏，需注意運弓的穩定性及音色的一致性。

由雙簧管及單簧管構成的旋律在樂句上需以獨奏小提琴一致，筆者建議雙簧管在 mm. 1-4 的旋律中只在 m. 3 附點二分音符後換氣，而單簧管在 mm. 4-7 間都不許換氣；雙簧管及獨奏小提琴在 m. 3 可稍作漸強將旋律推至 m. 4 旋律的頂點 C 音，而單簧管 m. 4-7 由於有兩次相同的旋律動機，為配合獨奏小提琴音色及音域上的轉變，mm. 6-7 的第二次旋律需更弱。mm. 8-12 聖詠風格和聲進行需配合弦樂的音量整齊吹出暗而虛弱的音色，其中第一部長笛及第一部單簧管在 mm. 10-12 需有漸進的漸弱，並注意音色的穩定度；低音管在 m. 12 第二拍的 B 音長音由於作為 mm. 1-14 及 mm. 15-34 兩個樂句的銜接，因此在音量及音色上都需突出於其他和絃之上。

mm. 15-34：此處柯普蘭寫上「如同一開始般」(As at first)，筆者對於這個術語的詮釋是將音樂轉至如同第一組曲般的靜態音樂氣氛，但在速度上轉為流暢而不需比照第一組曲的  $h = 66$  或  $h = 88$ ，因為柯普蘭在第六與第七組曲的交接處清楚地標示出這兩個組曲間速度上的關連（譜例 4-1-10），在這個詮釋觀點及必須保持第七組曲《簡單的禮物》的既有民歌風格下，第六組曲 mm. 15-34 的速度應該在  $h = 60-65$  是較為合理的。

譜例 4-1-10：第六組曲 mm. 30-34 至第七組曲 m. 1。

( $h =$  ) Doppio movimento (  $= 72$  )



指揮在 m. 14 為清楚表達新速度的建立，仍維持以四

分音符的擊拍單位暗示出第二小提琴及大提琴的旋律，在新速度穩定後，指揮可以至 m. 15 開始將擊拍方式漸進地轉為以二分音符為擊拍單位，在 m. 16 及 m. 18 不需擊出長音的每個拍點，而只需以左手維持住大九和絃的音響，其餘的指揮方式皆與第一組曲類似。mm. 24-29 由弦樂奏出下行的和聲進行，力度亦由「中強」逐漸漸弱至「甚弱」，音樂上要有漸行漸遠的層次感，直至 mm. 33-34 逐漸地消逝而去，其中在 m. 26 及 m. 28 的第一個二分音符後要有換氣的感覺，且不需急著緊接下一音，以呈現出樂句的構成，此外在這六小節間由於聲部間的節奏完全相同，因此筆者建議只需以溫柔圓滑的線條手勢來引導整個下行和聲的輪廓，不必刻意制式地強調二拍子的拍形。m. 29 需暗示出低音提琴的  $\flat A$  音；左手在 m. 30 引導出長笛的弱音旋律後，需轉為被動的指揮方式跟著長笛旋律線條；mm. 33-34 左手需將音量再引導至「最弱」(ppp) 的力度，之後右手在 m. 34 第一拍需以輕而明確的預備拍暗示出第二拍的單簧管旋律，在右手擊出第二拍拍點之際，左手需以幾乎不存在的止拍動作終止弦樂的和聲長音。

弦樂在 mm. 14-24 需回復至與第一組相同的音色與拉奏方式並注意聲部間的銜接，由於速度較第一組曲為快，在拉奏時更需注意維持弱的力度及運弓的平穩性，不可有任何重音的產生；mm. 24-30 所有的弓法需與第一小提琴一致（譜例 4-1-11）。管樂在這個部分需回



到平靜、樸素的音色，盡量避免有過多的抖音；mm. 18-24 需注意聲部間旋律的銜接。

譜例 4-1-11：第六組曲，mm. 24-30。



### 七、第七組曲

第七組曲是根據震教派歌曲「簡單的禮物」的主題變奏曲，柯普蘭在音樂情緒上由一開始的舒緩平靜逐漸藉由配器、織度及力度的增加而推至寬廣燦爛，以下是第六組曲所運用的演奏指示及表情術語（表 4-1-12）。

出現的聲部名稱及小節數	表情、演奏術語	中文意譯
Cl. I (m. 1)	simply expressive	有表情的。
Tp. (m. 19)、Hr. (m. 37)	con sord.	加上弱音器 (con sordino)。
Hr. (m. 28)	Open	不加弱音器吹奏 (用於銅管)。
Pft. (m. 36)	senza ped.	不加踏板彈奏。

Vn. II (m. 35) 、 Kb. (m. 63)	pizz.	弦樂撥奏。
Vn. II (m. 35) 、 Vn. I (m. 46) Vn. I (m. 67)	div.	即 divisi ，分奏。
Cl. 、 Fg. (m. 38) 、 Fl. 、 Ob. (m. 39)	Leggiero	輕快、輕鬆地。
Va. (m. 37) 、 Pos. I (m. 37)	Dolce	溫柔地。
Va. (m. 37) 、 Pos. I (m. 37) Hr. (m. 46) 、 Vn. I (m. 46)	cant.	如歌似地 ， cant. 即義大利文 cantabile 。
Hr. 、 Tp. (m. 45)	senza sord.	用於 con sord. 後，意為去除弱音器。
Vn. I (m. 46) 、 Vc. 、 Kb. (m. 48)	Sonore	響亮地。
Vn. II (m. 63)	Arco	恢復用弓拉奏，用於 pizz. 之後。
Vn. II 、 Vc. (m. 63)	sostenuto	持續地、和緩地。

Hr. (m. 67)	Non legato	非圓滑奏。
Tp.、Pos. (m. 69)、Ob.、Cl. (m. 85)	Vigorous e marc.	強健及清晰有力地。
Vn. I (m. 46)	unis.	聲部齊奏，用於 div. (分奏) 之後。
Fl.、Ob. (m. 117)	legato e marc.	圓滑及清晰有力地。
Brass、Pk.、Hrp.、Pft.、Strings (m. 117)、Cl. (m. 120)	marc.	清晰有力地。

(表 4-1-12)

這六次主題與變奏在速度的記載上是以快板為主，但柯普蘭藉由節奏基本單位的改變，使旋律有了快慢的對比，在第七組曲中除明確標示各段速度外，亦清楚地記載各段間節奏上的關連。以下為第七組曲速度變化 (表 4-1-13)：

小節數	速度標示	中文意譯
m. 1	Doppio movimento ( = 72)	速度加快一倍，一分鐘演奏 72 個四分音符。

m. 20	A trifle faster ( = 80)	速度稍微加快，一分鐘演奏 80 個四分音符。
m. 67	move forward	往前推進。
m. 69	Doppio movimento ( = )	速度加快一倍，之前的 等於目前的 。
m. 101	A trifle slower ( $\hbar = 66$ )	速度稍微減慢，一分鐘演奏 66 個二分音符。
m. 117	Broadly ( $\hbar = \hbar$ )	寬廣地，之前的 $\hbar$ 等於目前的 $\hbar$ 。

(表 4-1-13)

mm. 1-35：mm. 1-16 為主題的初次呈現，在第六組曲與第七組曲銜接時，指揮方式並未有拍形上的改變，仍維持一小節打兩拍的擊拍方式，只是擊拍單位由第六組曲末尾的二分音符改為四分音符，且由於主題的對旋律有許多附點及切分音節奏，在指揮上亦需由之前的橫向線條動作轉而稍稍強調拍點的動作，速度上雖然標示著 = 72，但筆者認為可再稍慢一些，約為 = 65-70，以便能拉大與第三變奏快速樂段間的速度，使各個變奏樂段風格更為顯明。指揮在這個部分不需主導主題旋律，反而是跟隨主題旋律引導對旋律聲部的進行，由於整體力度上以「弱」為主，因此擊拍幅度需非常小，只需在有後半拍節奏的當拍給一個清楚的拍點即可；m. 8 需以雙手加大第二拍指揮線條幅度，除引導長笛及短笛的漸強外，亦可使 m. 9 第一拍特強音能集中整齊地奏出，之後仍回復至弱小的拍點動作；

m. 13 以左手暗示出長笛及短笛的重音，並同時引導第一部單簧管主題旋律的接續；mm. 17-19 為短小的過渡動機，指揮方式仍延續之前弱小拍點動作，右手同時需提示出 m. 17 的第二部雙簧管、m. 18 的低音管旋律，因為這兩個聲部在之前是一大段的休止樂段。筆者認為在 mm. 17-19 這三小節中，雖然柯普蘭未標上任何的力度變化記號，但根據奏法及音形上來判斷，每一小節皆需有漸弱的感覺，亦即每小節的第二個四分音符要比第一個四分音符來的弱。m. 19 第二拍拍點需重一些，以使第一部雙簧管、第一部低音管及兩部小號的後半拍能準確以弱音吹出。mm. 20-35 是第一變奏，柯普蘭在低音管加入原主題的下方三度旋律，指揮方式與 mm. 1-16 相同，在力度上 m. 20-27 仍須維持弱音，m. 28 特強音後的音量可酌量增加至「中強」，使整個力度的銜接上能有漸進的層次感；m. 35 右手需暗示出第二小提琴第二拍後半的撥奏。

單簧管及低音管的旋律需平穩流暢，不可有不自然的樂句起伏，並以四小節作為換氣單位；對旋律部分不需撐住每一個音的音量，重要的是要以清楚的點（Attack）呈現出節奏的變化；mm. 17-19 的八分音符斷奏由於加上圓滑線，吹奏上不可太硬太短。

mm. 36-68：第二變奏，音樂風格由之前的恬靜溫柔逐漸轉為穩重寬廣，m. 36 是單獨呈現襯托整個第二變奏主題旋律的高音伴奏部分，由於音響上具有透徹、輕盈的音色，在指揮時拍點位置可稍微提高些，左手並以上拋的拍點動作輔助音樂氣氛的建立，此外亦需強調拍點後的反彈動作，除可使鐘琴的後班拍準時擊出外，亦可避免鋼琴的正拍八分音符產生過重的音響。m. 37 右手在第二拍提示出中

提琴及第一部長號的主題旋律後，指揮動作改以低姿態的橫向線條動作為主；m. 46 以左手提示出法國號及第一小提琴；右手在 m. 48 提示低音提琴的加入，並以更大的線條動作引導樂團奏出更寬廣、宏亮的音響；m. 62 左手需引導銅管漸弱的進行，右手要以和緩圓滑的預備拍暗示第二拍大提琴的進入。mm. 63-68 為第二變奏及第三變奏間的過渡樂句，由於旋律多為後半拍及細微的節奏型，指揮方式改以小而敏銳的拍點動作暗示木管聲部旋律的進行，並使低音提琴後半拍十六分音符的撥奏能整齊奏出，左手此處需輔助木管旋律的銜接。mm. 67-68 力度上需由「弱」推至 m. 69 的「強」，右手線條動作需迅速加大，並以敏銳、快速的反彈動作催促著速度的往前，左手並以凝聚的手勢輔助漸強的進行，雙手需在 m. 68 奮力擊出第二拍拍點，除了使小號及第一小提琴的後半拍十六分音符特強音能有力精確地奏出外，更能將所有力量凝聚至 m. 69 第一拍的四分音符重音上。

弦樂在 mm. 37-62 的弓法以一拍一弓為原則，弓量上需以全弓拉奏，並配合左手抖音拉出結實響亮的音響。mm. 63-66 第二小提琴的八分音符頓奏在音長上要長一些，每一個八分音符要有清楚的音點；而大提琴在 m. 62 的四分音符以下弓開始，之後的附點八分音符在拉奏上要有拋出去的感覺，且不需刻意強調音長力度的維持，重要的是節奏的音點要清楚，m. 66 第二拍的十六分音符為上弓。mm. 67-69 小提琴八分音符以跳弓方式在靠近弓根處拉奏，第一小提琴在 m. 68 第二拍八分音符下弓後，隨後的十六分音符亦需以下弓開始，以使 m. 69 的四分音符重音能以下弓有力地拉出。

木管、鋼琴、豎琴及鐘琴在 mm. 37-62 皆為跳躍式的伴奏音形，其中鋼琴的持續八分音符在彈奏上需每個音盡量一致，不可有任何的重音；豎琴則需根據樂譜上的記載以三個一組的節奏型彈出弱而具穿透力的明亮音響，需注意八分音符不可有重音產生；鐘琴由於樂器本身在音色上即富穿透力，因此在敲擊時只需以硬槌輕擊，切記不可有金屬的音色；木管要模仿鋼琴、豎琴及鐘琴所營造出的音響效果，在音量上需保持弱音，但同時亦要有結實的運舌，尤其 mm. 47-61 的長笛、短笛及單簧管的十六分音符需確實按照樂譜的演奏法吹出。

mm. 69-134：mm. 69-100 為第三變奏，速度較之前快一倍，建議速度為  $h = 80-85$ ，指揮方式改為每小節只打一拍，並以強調拍點動作為主，相對於第二變奏的四平八穩，第三變奏則需營造出富麗堂皇的風格，因此在指揮手勢上必須強調拍點後的反彈動作，將音樂的氣氛往上帶，由於織度上非常簡單，指揮只需單獨以右手指揮，而左手只要在 m. 85 提示雙簧管、單簧管及法國號的旋律，並在 m.77、m. 81、m. 93 提示出第一小提琴及中提琴的快速音階式旋律即可。m. 101 為第四變奏，速度轉慢至  $h = 66$ ，由於音樂風格轉為平靜內斂，指揮動作改以線條動作為主，此外 m. 100 的第二拍為 mm. 101-116 第四變奏的起始音，因此筆者建議 m. 100 第二拍即需以  $h = 66$  的速度詮釋；m. 100 為兩個變奏間速度轉換的關鍵，指揮在 m. 100 改以分割拍的擊拍方式，並在第二拍以較長而緩慢的線條引導速度的轉慢及單簧管、低音管的旋律進行，筆者建議 mm. 101-102 仍維持隱約分割拍的擊拍方式，以使團員更能掌握速度的變化；第四變奏的

mm. 115-116 可作漸慢處理，以為之後第五變奏以「最強」力度呈現的寬廣音樂氣氛凝聚更多的能量；m. 117 拍號轉為  $\frac{2}{2}$  拍，第五變奏旋律是自 m. 117 的第二拍開始，因此 m. 117 第一拍的反彈動作需非常大，以使第二拍所有聲部能一致奏出極富力度且飽滿的音色，在指揮方式上需特別強調 mm.117-118 的兩個重音二分音符，之後筆者認為只需跟著低音旋律的節奏來指揮即可，因為高音旋律要維持助力度是較為容易的，而低音旋律多為全音符需特別要求力度的維持，另一方面一小節只打一拍的擊拍方式亦有助於寬廣音樂氣氛的表達；m. 132 改打兩拍，除強調這兩個二分音符外，速度上需略微漸慢，以使 mm. 132-133 的終止式進行及 m. 133 的二分音符特強音更具凝聚力。m. 133 在右手維持銅管及定音鼓的持續音之際，左手在第二拍需以極有力果決的止拍動作整齊終止其他聲部的二分音符 C 音。mm. 133-134 定音鼓音量上需儘速漸弱消失，指揮不必給定音鼓任何止拍動作，而在銅管持續漸弱之際，筆者認為定音鼓 m. 134 的重音是多餘且突兀的。

第一小提琴及中提琴在 mm. 77-100 的快速十六分音符音階不可以跳弓拉奏，拉奏方式是以中上半弓緊貼著絃快速拉奏，需注意嚴格控制弓的長度，太多的弓長會使音變得模糊不清；第一小提琴在 mm. 77-84 及 mm. 93-100 的指法建議如（譜例 4-1-12）。小提琴、中提琴及大提琴在 m. 118、m. 126 及 m. 131 的四分音符以連續兩個上弓拉奏；mm. 117-133 弓需盡可能地拉滿，抖音需持續，以拉出厚而明亮的寬廣音色，同時亦需留意音長及力度的保持。



譜例 4-1-12：第七組曲，mm. 77-84 及 mm. 93-100。

The image displays a musical score for a woodwind instrument, likely a flute or clarinet, in 2/4 time. The score is divided into two sections: measures 77-84 and measures 93-100. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature of 2/4. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes to indicate fingerings. A breath mark (V) is present above the first measure of the first section. The score is presented on four staves, with the first two staves covering measures 77-84 and the last two staves covering measures 93-100.

管樂在 mm. 69-100 及 mm.117-133 每個音皆需運舌且要盡可能地吹出明亮的音色，尤其 mm. 117-113 每個音都要以類似重音的方式吹滿拍長，並盡可能地縮短換氣的時間；m. 100-116 注意聲部間旋律的連接及圓滑的樂句進行。定音鼓在 mm. 118-134 間除需極具爆發力地擊出每一個音外，由於每一小節的音高皆不同，需注意音高轉換時的準確性。

## 八、第八組曲

第八組曲音樂風格由第七組曲最後的雄偉寬廣轉為和平寧靜，mm. 1-35 為聖詠風格的樂段，mm. 36-51 則運用了部分第二組曲的聖詠素材，最後則回到如第一組曲般的靜態音響，以下為第八組曲的演奏指示及術語（表 4-1-14）。

出現的聲部名稱及小節數	表情、演奏術語	中 文 意 譯
整個第八組曲。	Like a prayer	如同禱告般。
Vn. I & II、Va.、Vc. (m. 1) Kb. (m. 17)、Hr. I (m. 27)	con sord.	加上弱音器 (con sordino)。
Ob. I、Cl.、Fg. I (m. 19)、Fl. (m. 23)	Dolce	溫柔地。
Strings (m. 27)	sonore	響亮地。
Fl. I (m. 36)、Strings、Hrp. (m. 37)	sost. molto	更為持續、緩慢。

Strings (m. 37)	Half	由半數演奏。
Cl. I (m. 42)	Sost.	持續地、和緩地。
Hrp. (m. 51)	laissez vibrer	音彈出後不止音，讓音響自然消失。
Cl. I (m. 52)	White tone	不要抖音，吹出平直的音色。
Va. (m. 56)	div.	即 <i>divisi</i> ，分奏。
Hrp. (m. 60)	Flag.	泛音，Flag.即德文 <i>Flageolette</i> 。

(表 4-1-14)

第八組曲速度上以 mm. 1-35 的中板及 mm. 36-62 的行板為主，其中在中板部分有許多速度上的起伏變化，第八組曲速度變化如下(表

4-1-15)：

小節數	速度標示	中文意譯
m. 1	Moderato ( = 66) ( $h =$	中板，一分鐘演奏 66 個四分音符，前段的 $h$ 長

	)	度相當於此處的 。
m. 7	poco rit.	稍稍漸慢。
m. 10	A tempo	回復原速，即 = 66。
m. 16	poco rit.	稍稍漸慢。
m. 19	Più mosso ( = 80)	速度轉快，一分鐘演奏 80 個四分音符。
m. 27	A tempo ( = 66)	回復原速，即 = 66。
m. 33	rit.	漸慢。
m. 36	Andante (very calm) ( $\hbar = 54$ )	行板，非常寂靜地，一分鐘演奏 54 個二分音符。

(表 4-1-15)

mm. 1-35：以三拍子為主的聖詠樂段，配器上明顯呈現三次不同的音色效果，其中 mm. 1-18 由弦樂呈現，mm. 19-26 由木管呈現，

而 mm. 27-35 則由木管、弦樂再加上法國號共同奏出。在指揮方式上，主要四分音符擊拍單位配合和弦的轉換的擊拍動作為原則，動作上需小而圓滑，左手亦需輔助整個聖詠輪廓的進行，在長音和弦的地方只需給出和弦的轉換而不需擊出每一拍的拍點。mm. 1-18 樂譜標示速度為  $\text{♩} = 66$ ，並以  $h =$  標示出與前段的速度關係，筆者認為有些太慢，以致失去了一般聖詠所具有的流動性，筆者建議速度加快至約  $\text{♩} = 78-85$ ，在力度上此處以「最弱」(*ppp*) 呈現，指揮需營造出寧靜安詳的音樂氣氛，而為明顯詮釋整個樂句的構成，在 m. 3、m. 5、m. 12、m. 14 第一個四分音符後要有斷句換氣的感覺，mm. 7-9 及 mm. 16-18 的漸慢只需延遲給出 m. 8 及 m. 17 的和弦拍點即可，速度在 m. 10 恢復至  $\text{♩} = 78-85$ ，而在 m. 19 樂譜記載速度轉快至  $\text{♩} = 80$ ，指揮只需在 m. 10 及 m. 19 第一拍給出明確預備拍即可，第一拍點後的反彈動作是決定之後速度快慢的關鍵。mm. 19-26 由木管吹出上方完全五度的模進，力度改以「弱」來呈現，這次需強調樂句進行的流暢性，柯普蘭在此處雖已標上之前速度為快的  $\text{♩} = 80$ ，但在實際詮釋演奏時筆者建議加快至  $\text{♩} = 110-120$ ，以便能有較佳的流暢性，在這八小節樂句中，除了 m. 23 第一拍之後因需換氣而有小幅度的停頓外，其餘皆要一氣呵成流暢地吹出。mm. 27-35 回復至如同 mm. 12-18 弦樂的旋律般，樂譜此處標示速度為  $\text{♩} = 66$ ，筆者建議為仍略加快至  $\text{♩} = 75-80$ ，以拉大與 m. 36 行板樂段的速度對比，m. 27 在速度轉換時，左手需持續著管樂延續自上一小節的和弦，而右手則在 m. 27 第一拍以寬廣具力度的線條動作引導出第二拍弦樂及法國號的旋律，此次在配器較前二次為厚實，力度也增強為「中強」，指揮需以更寬廣的的線條動作引導團員奏出更響亮的

音色，m. 28 的第二拍和弦需有漸強推至第四拍和弦的方向感，在 mm. 28-31 間的三組二分音符和絃在詮釋上都可稍加拉長，mm. 33-35 要將音量大幅漸弱至「甚弱」，整個 mm. 27-35 要有逐漸消失於地平面的感覺，音色上也要由響亮結實轉為虛弱，其中指揮必須在 m. 35 以小而明確的預備拍暗示出管樂的換音。

弦樂需加上弱音器拉奏，在 mm. 1-18 要靠指板以鬆弛的運弓方式拉奏，抖音的方式不可太緊，幅度亦不要太大，同時亦需注意到樂句的進行，弓法上 m. 1、m. 10 及 m. 27 皆是以上弓開始；mm. 27-32 需靠琴橋拉出厚的音色，抖音幅度及頻率需加大，運弓仍維持先前鬆弛的感覺，需拉出渾厚、舒暢的音色，切忌以蠻力壓著琴弦拉奏；mm. 33-35 弓需逐漸靠指板拉奏，m. 33 的上弓二分音符需推至弓根，以便 mm. 34-36 的下弓長音能有足夠的弓量使用，但須注意在上弓的同時力度反而要向下漸弱。

木管在 mm. 19-26 的聖詠需有往前進行、一氣呵成的感覺，其中只能在 m. 23 第一個四分音符後換氣；mm. 27-33 的每個音需以更多的氣及更重的運舌來吹奏，彷彿每個音皆加上「充分保持」(Tenuto) 的記號一般；mm. 34-35 為兩個相同的和弦，m. 35 在音量上需比 m. 34 再弱一些，除有整齊的運舌外，在保持弱音的同時需注意音色的穩定性。

mm. 36-62：此為整個組曲的結束樂段，需營造出遼闊、寧靜、安詳、空泛的音樂情緒，速度轉慢至  $\text{♩} = 54$ ，拍號改為  $\frac{3}{2}$  拍，擊拍方式改以二分音符為擊拍單位，指揮除在轉換和絃時拍點需較為清楚外，整個仍以線條動作為主，並維持在低的擊拍位置；左手除引導

旋律輪廓的進行外，亦要支撐住長音和弦的持續；在配器上，弦樂改由半數拉奏，其中第一小提琴雖有旋律的進行，但整個弦樂仍以和聲色彩為主，主要旋律由長笛吹出；m. 38 第二拍拍點需重些，以使後半拍的附點二分音符能整齊奏出；m. 39 不需給長笛任何的止拍動作，只需由右手輕微擊出第一拍拍點後，聆聽長笛吹出第二及第三拍旋律，並在 m. 40 再以明確的拍點暗示弦樂的旋律進行；m. 42 需暗示出第一部單簧管旋律；m. 45 第二拍需以一極小而圓滑的止拍動作整齊終止長笛及單簧管的旋律，同小節第三拍左手需引導出獨奏小提琴及長笛的旋律進行；m. 51 拍號轉為  $\frac{4}{4}$  拍，仍延續以二分音符為拍單位，m. 51 在右手擊出第一拍拍點後不作反彈動作，而是繼續以低姿態維繫住弦樂的 C 音長音，左手則在 m.52 第二拍暗示出單簧管的分解和弦旋律後，以被動的指揮方式跟隨單簧管的旋律韻律；m. 56 第一拍既是中提琴的長音止拍動作又是大提琴換音指示，之後在 mm. 57-59 需明確暗示出現弦樂的換音，m. 59 後右手仍保持低姿態的持續音指揮動作，而左手在 mm. 60-62 暗示出豎琴及鐘琴的泛音音響後，隨即手掌需慢慢朝下，直至整個音響漸弱至自然消失。

弦樂在 m. 37 以上弓開始，整段皆緊靠指板拉奏，運弓及換弓時要平穩，除在 mm. 42-43 有漸強健弱的音量起伏外，整段要保持在弱的力度，且不可有太大的起伏；mm. 56-59 的換音需清楚，m. 62 長音需以下弓結束。

長笛及單簧管的旋律不可有太多的抖音，以透徹、樸素的音色吹奏，長笛在 mm. 51-52 的漸弱長音時需留意音準的保持；豎琴在休止符的前一音皆不需止音，mm. 60-62 鐘琴及豎琴的泛音需如星星在寂靜的夜空閃爍般的感覺。





## 第二節 小節句分析

對於一個指揮而言，樂曲的小節句分析是非常重要的，當指揮拿到一個樂曲時，藉由分析樂曲中相同的動機、類似的旋律、節奏，或是經由和聲轉換、速度變化、配器方式等方法，將繁雜的總譜分析出樂曲的整體架構及樂句的組成，如此不但在作讀譜準備工作時除有條理外，並建構出樂曲完整的架構及樂團訓練程序，在實際指揮排練時亦能更有方法及效率，而經由小節句分析，在背譜上能更確實清晰，而且不容易忘記。

對於樂曲而言，小節句分析與樂句分析的不同點在於小節句分析是外在的、理性的、利於背譜的，且包含於樂句之中的，它使指揮能清楚樂曲的進行、樂句的銜接及各聲部的出場序；而樂句分析是內在的、感性的、利於詮釋的，其目的在於讓樂曲能有更確切、更富音樂性的詮釋。

以下是筆者對於柯普蘭「阿帕拉契之春」中八個組曲的小節句分析：

速度記號	曲式	小節句結構
	<b>第一組曲（共 50 小節）二段體</b>	
Very Slowly = 66	序奏	mm. 1-3 (3)
		mm. 4-6 (3)
Faster = 88	A (旋律動機呈示)	mm. 7-9 (3)

		mm. 10-12 (3)
Moving forward	B	mm. 13-15 (3)
		mm. 16-18 (3)
rit. (m. 20)		mm. 19-21 (3)
a tempo (m. 22)	A	mm. 22-23 (2)
		mm. 24-27 (4)
	B'	mm. 28-31 (4)
		mm. 32-35 (4)
		mm. 36-39 (4)
	過門 (旋律動機推移)	mm. 40-45 (6)
As at first (m. 47)	尾奏	mm. 46-50 (5)
<b>第二組曲 (共 104 小節) 二段體</b>		
Allegro = 160	A (跳進式及分解和絃旋律)	mm. 1-4 (4)
		mm. 5-7 (3)
		mm. 8-11 (4)
		mm. 12-15 (4)
		mm. 16-18 (3)
		mm. 19-23 (5)
	過門	mm. 24-29 (6)
	B (聖詠樂段)	mm. 30-33 (4)
		mm. 34-39 (6)
		mm. 40-43 (4)

		mm. 44-47 (4)
	過門(跳進式及分解和絃旋律、調性推移)	mm. 48-52 (5)
	A'	mm. 53-56 (4)
		mm. 57-61 (5)
		mm. 62-64 (3)
		mm. 65-68 (4)
	過門(分解和絃旋律的發展)	mm. 69-72 (4)
		mm. 73-78 (6)
		mm. 79-81 (3)
		mm. 82-85 (4)
	B(聖詠樂段)	mm. 86-88 (3)
		mm. 89-94 (6)
		mm. 95-96 (2)
	尾奏及過門(跳進式及分解和絃旋律)	mm. 97-101 (5)
		mm. 102-104 (3)
<b>第三組曲(共 61 小節) 三段體</b>		
Moderato = 104	前奏	mm. 1-4 (4)
		mm. 5-7 (3)
Twice as slow = 52 ( = )	A(分解和絃旋律及平行三和絃的交替)	mm. 8-10 (3)
A tempo primo ( = )		mm. 11-13 (3)
( = ) As before		mm. 14-16 (3)

(a trifle slower) = 50		
A tempo primo ( = )		mm. 17-19 (3)
Slower = 80	過門	mm. 20-22 (3)
Much slower, poco rubato = 80	B (半音變化旋律)	mm. 23-26 (4)
Press forward (m. 27) rit. (m. 30)		mm. 27-30 (4)
a tempo (m. 31)		mm. 31-33 (3)
Più accel. (m. 34) rit. (m. 35)	過門	mm. 34-35 (2)
a tempo (m. 36)	B	mm. 36-37 (2)
Poco accel. (m. 38)		mm. 38-41 (4)
a tempo (m. 42)		mm. 42-44 (3)
Poco accel. (m. 45) rit. (m. 46)	過門	mm. 45-47 (3)
Slower = 52	A (分解和弦旋律)	mm. 48-51 (4)
		mm. 52-56 (5)
As before = 63	尾奏 (半音旋律片段)	mm. 57-61 (5)
<b>第四組曲 (共 100 小節)</b>		
Fast = 132	A	mm. 1-4 (4)
		mm. 5-9 (5)
		mm. 10-13 (4)

		mm. 14-15 (2)
		mm. 16-19 (4)
		mm. 20-21 (2)
		mm. 22-24 (3)
	B-a (E 大調)	mm. 25-27 (3)
		mm. 28-29 (2)
		mm. 30-33 (4)
	B-b ( $\#F$ 大調)	mm. 34-37 (4)
		mm. 38-39 (2)
More deliberate tempo = 126	C (弦樂交錯旋律)	mm. 40-47 (8)
	管樂呈現 C 節奏型的新旋律	mm. 48-51 (4)
		mm. 52-55 (4)
		mm. 56-57 (2)
	弦樂呈現同管樂的 C 節奏型旋律	mm. 58-61 (4)
	弦樂交錯旋律及調性推移	mm. 62-64 (3)
		mm. 65-68 (4)
	過門 (平行三和弦)	mm. 69-72 (4)
	C 節奏型旋律的開展	mm. 73-78 (6)
		mm. 79-82 (4)
		mm. 83-87 (5)
Molto Moderato = 66	D (源自 A 旋律動機的新聖詠式旋律)	mm. 88-92 (5)

		mm. 93-94 (2)
Meno Mosso		mm. 95-98 (4)
Meno Mosso ancora (m. 99) rit. (m. 100)	尾奏 (源自第三組曲的分解和弦旋律)	mm. 99-100 (2)
<b>第五組曲 (共 137 小節) 輪旋曲式</b>		
sub. Allegro	序奏(跳進式六度下行旋律—a 旋律素材)	mm. 1-4 (4)
		mm. 5-9 (5)
		mm. 10-14 (5)
Accel. (m. 17) Presto (m. 18) $\text{♩} = 92$		mm. 15-18 (4)
	A (音階及分解和弦旋律—b 旋律素材)	mm. 19-23 (5)
		mm. 24-27 (4)
	B (跳進旋律及音堆音響—c 旋律素材)	mm. 28-29 (2)
		mm. 30-34 (5)
	A	mm. 35-39 (5)
		mm. 40-43 (4)
	C (複式節奏及跳進旋律—d 旋律素材)	mm. 44-46 (3)
		mm. 47-49 (3)
	過門 (源自 a 旋律素材的跳進旋律)	mm. 50-53 (4)
		mm. 54-56 (3)
	A	mm. 57-31 (5)

		mm. 62-65 (4)
	D	mm. 66-67 (2)
		mm. 68-71 (4)
		mm. 72-74 (3)
	A	mm. 75-78 (4)
		mm. 79-82 (4)
		mm. 83-87 (5)
		mm. 88-93 (6)
		mm. 94-95 (2)
	C	mm. 96-98 (3)
	D	mm. 99-101 (3)
		mm. 102-105 (4)
	過門 (a 跳進旋律素材的推移)	mm. 106-108 (3)
		mm. 109-110 (2)
	A	mm. 111-114 (4)
		mm. 115-119 (5)
	尾奏 (a 旋律素材)	mm. 120-122 (3)
		mm. 123-126 (4)
		mm. 127-130 (4)
		mm. 131-132 (2)
More deliberate tempo = 120		mm. 133-137 (5)

第六組曲（共 34 小節）二段體		
Meno Mosso = 96	A（源自第二組曲聖詠樂段的旋律）	mm. 1-4（4）
		mm. 5-7（3）
	A'（源自四度內包含二度的旋律動機）	mm. 8-11（4）
		mm. 12-14（3）
As at first (slowly)	C（第一組曲的濃縮呈現）	mm. 15-19（5）
		mm. 20-24（5）
		mm. 25-28（4）
		mm. 29-34（6）
第七組曲（共 134 小節）變奏曲式		
Doppio movimento ( $h = $ ) = 72	震教派歌曲「簡單的禮物」主題	mm. 1-4（4）
		mm. 5-8（4）
		mm. 9-12（4）
		mm. 13-16（4）
	過門(延續自主題結尾的動機、調性推移)	mm. 17-19（3）
A trifle faster = 80	變奏一	mm. 20-23（4）
		mm. 24-27（4）
		mm. 28-31（4）
		mm. 32-35（4）
	變奏二	mm. 36-37（2）
		mm. 38-45（8）



		mm. 46-46 (1)
		mm. 47-54 (8)
		mm. 55-62 (8)
	過門 (源自變奏二的伴奏音型)	mm. 63-66 (4)
move forward		mm. 67-68 (2)
Doppio movimento ( = )	變奏三	mm. 69-76 (8)
		mm. 77-84 (8)
		mm. 85-92 (8)
		mm. 93-100 (8)
A trifle slower ( $\hbar = 66$ )	變奏四	mm. 101-108 (8)
		mm. 109-116 (8)
( $\hbar = \hbar$ ) Broadly	變奏五	mm. 117-117 (1)
		mm. 118-125 (8)
		mm. 126-134 (9)
<b>第八組曲 (共 62 小節) 二段體</b>		
Moderato = 66	A (新的聖詠式旋律)	mm. 1-4 (4)
poco rit. (m. 7)		mm. 5-9 (5)
a tempo (m. 10)		mm. 10-13 (4)
poco rit. (m. 16)		mm. 14-18 (5)
Più mosso = 80		mm. 19-22 (4)
		mm. 23-26 (4)

a tempo = 66		mm. 27-30 (4)
		mm. 31-35 (5)
Andante $h = 54$	尾奏-a (源自第二組曲的聖詠旋律)	mm. 36-39 (4)
		mm. 40-45 (6)
		mm. 46-48 (3)
		mm. 49-51 (3)
	尾奏-b (源自第一組曲)	mm. 52-55 (4)
		mm. 56-59 (4)
		mm. 60-62 (3)

## 第五章 結論

指揮的意義，絕非一個威權、獨裁，對音樂完全操控的命令中樞，他的作用，更接近於一個眾人溝通路徑的指引、扶持者，以及激發、疏導音樂想像與情感的催化劑。如何扮演好這個角色，在音樂中既投入又理性，既能引發情感，又能掌握方向，更能畫龍點睛地以肢體或表情，啟發演奏者在音樂上的最大發揮，便是指揮者所需投注心力，努力追求的目標。

以柯普蘭《阿帕拉契之春》為例子，一個指揮者在音樂真正呈現、進行之前，究竟應該要作些什麼的案頭工作？在站上指揮台，以指揮棒提示出第一個拍點之時，應具備了什麼樣的認知、期待、以及對音樂進行的一切成竹在胸的了然？以下可分為幾點作全盤的檢視。

### 一、對樂曲的深入認識與感受

- (一) 樂曲特色：《阿帕拉契之春》在曲式上是不間斷的組曲形式，整體充滿了節拍、節奏、速度及音色的變化，顯示出柯普蘭特有的鮮明風格及濃郁的民族氣息。配器上，在第一、三、六、八的慢板組曲採用了以弦樂為主的室內樂配器型態，其他組曲則有較厚實的配器，柯普蘭對於鋼琴的使用除做為一般鍵盤樂器的功能外，在第二及第五組曲中並有類似敲擊樂器功能的寫法，此外亦加入了民族打擊樂器「長鼓」(Tabor; Long Drum)的使用。在速度上，整個樂曲呈現出快慢對比的交替，其中在慢板的組曲中有較多漸快漸慢的速度變化，這些速度上的變化使得音樂的流動性增強了許多。節奏及

節拍上，藉由大量的拍號變換、混合拍子及使用源自爵士音樂靈感的不規則重音及切分音節奏，營造整個樂曲的強烈動感，而這種強烈富變化的動感正是全曲的靈魂所在。和聲音響上，柯普蘭脫離的傳統功能和聲的寫法，在爵士音樂的影響下，使用許多七和弦、九和絃及十一和弦，而藉由疊置和弦的使用，增強了慢板的寧靜氣氛；另一方面柯普蘭在第二組曲中使用齊奏的寫法，除了呈現出空洞的音響外，更有加強力度表現的功能。整體上《阿帕拉契之春》展現出柯普蘭對於音樂效果的掌握，從創作技法上而言，雖然不如傳統德奧音樂的細膩、嚴謹，但對於整體音樂氣氛的營造、節奏的運用、聲部的編配及力度的表現卻是傑出的。

(二) 對樂曲本身的認識：《阿帕拉契之春》原先是為瑪莎·葛蘭姆的舞蹈而作，樂曲標題和音樂內容並無實質上的關連，但和舞蹈卻緊密的結合。全曲由八個組曲所構成，第一組曲在舞蹈上是安排舞蹈角色的介紹，此時音樂上呈現出蓄勢待發的序奏風格，並呈現出貫穿整首樂曲的旋律動機。第二組曲進入正式劇情的舞蹈演出，音樂上以大跳進的旋律及聖詠樂段，呈現出婚禮的熱鬧與莊嚴。第三組曲在舞蹈上僅留下新娘與新郎在舞台上，同時配合著舒緩、深情的音樂氣氛。第四組曲舞蹈上由震教派長者及門徒呈現美國方塊舞，音樂上亦模仿鄉村提琴手的風格，奏出搖擺而熱鬧的樂段。第五組曲為新娘的獨舞，表現出對未來生活的憧憬與憂慮，音樂上則以輪旋曲式呈現出各個風格相異的樂段。第六組曲為轉換舞台

場景，音樂亦在第四及第五的快板後，回復到開場的幽靜舒緩氣氛。第七組曲在舞蹈上，眾人一同祝福這一對新人，音樂上則以震教派的讚美歌《簡單的禮物》作為對應。第八組曲眾人離開農莊回歸平靜，只留下這一對新婚夫婦彼此祝禱，並堅定地面對未來生活中的種種挑戰，音樂並以聖詠風格的樂段襯托，最後亦回復到開場般的靜謐氣氛。整個樂曲呈現出前後呼應的風格，音樂上是由 1944 年十三件樂器的芭蕾舞劇音樂選段而來，這個作品除了是柯普蘭第三時期的代表作外，亦成為柯普蘭的代名詞。

(三) 對作曲者的認識：柯普蘭成長於紐約的布魯克林，由於成長環境的因素，使得柯普蘭接觸到了許多深具美國民族特色的音樂，例如爵士音樂、藍調音樂、繁音拍子、黑人靈歌，而在巴黎從布朗惹學習作曲期間，斯特拉溫斯基成為柯普蘭心目中的英雄，他除了模仿斯特拉溫斯基的作品，而在創作中加入爵士音樂、繁音拍子的素材外，更立志要同斯特拉溫斯基一般建立具有美國民族特色的音樂學派，除了身體力行外，亦藉由成立音樂節、音樂出版公司來鼓勵作曲家從事這方面的創作；在中期以後，柯普蘭跨入了指揮的領域，並有許多本身作品的詮釋錄音。

(四) 內化過程--指揮者的印證與詮釋：指揮不是只有單純地閱讀總譜及鑽研指揮動作，在平時即需要累積對事物的敏感度，這些生活上的體會對於樂曲的詮釋有實質上的幫助，在排練時即能以具體的生活經驗來描述抽象的音樂感受，例如第二

組曲所營造的音樂氣勢，就可想像如同一大群野牛自山腰上俯衝而下的感覺。

## 二、與樂團、演奏者的互動方式：

(一) 對所面對樂團的認識 (本曲適合何種特質的樂團)：筆者曾在台北市仁愛國中音樂班管弦樂團及台灣師大音樂系交響樂團排練過這個樂曲，這兩者雖然在團員演奏技巧上有一定的差距，但都表現出一個共同的特質：認真投入，年輕有活力，且勇於嘗試現代的新作品。以師大樂團為例，在實際的排練過程中，由於團員對於現代作品難免有複雜、無調性的既有印象，但當實際演奏後多會展現出極高的興趣，原因在於柯普蘭這個作品呈現出音響的豐富性、旋律的平易性，各組曲間又呈現不同的音樂特色，雖然節奏上極為複雜，但也正是這種節奏上的複雜，激起團員們的排練興趣與挑戰心理。整體而言，這兩個樂團對於《阿帕拉契之春》的排練皆表現出高度的興趣，其中仁愛國中的樂團雖然在技巧上尚未成熟，但經過幾次的排練仍可將樂曲中的困難樂句加以克服，縱然這兩個樂團在團員的個別演奏技巧上有一段差距，但皆表現出極高的可塑性，或許樂曲中那富變化且熱情活潑的音樂氣氛，正是團員們這個階段的最佳寫造。因此筆者認為具有稍具程度演奏技巧的樂團，都可以嘗試排練這個樂曲。

(二) 擬定排練程序：由於《阿帕拉契之春》在節奏及節拍上極為複雜，因此筆者不建議第一次排練就從頭至尾走過一次。由

於第二、四、五組曲速度較快，節奏及節拍都較為複雜，在排練上需特別加強，第一次排練時可以聚焦在前三個組曲；第二次排練則以第四及第五組曲為重心，並試著從第一至第五組曲加以連貫；第三次排練則練習最後三個組曲，由於最後三個組曲並無太複雜的節奏型態，因此需將焦點放在整首樂曲的連貫上。此外，所有混合拍子指揮都必須清楚說明拍子的結構及指揮方式。

(三) 客觀技術、認知的梳理要求：《阿帕拉契之春》中的每一個組曲皆有其獨特的個性，指揮必須根據這些特性向團員作演奏法上的要求，除符合樂曲要求外，亦呈現出樂團的一致性。例如第一組曲開頭的單簧管旋律，就必須要求吹出單純透徹而無抖音的音色。在弦樂的弓法上，亦需根據音樂需要決定出最適當的拉法。

(四) 向心力的營造與音樂情感的激發：指揮和樂團間是一個密不可分的整體，一個指揮的指揮技巧再好，若他不能融入樂團的文化中，則在實際排練時就會多一層隔閡。一個指揮在具備指揮專業及對樂曲有深刻理解後，若能充分掌握整個樂團的文化並融入其中時，則樂團的向心力就會慢慢形成，當樂團的向心力建立後，實際排練時，指揮就能對團員的情緒有更多的掌握，團員對於指揮也更為信服，對於音樂情感的激發也將更為深刻。

(五) 指揮的心理應用：指揮在排練樂曲時，必須根據對象及團員的臨場狀態來調整排練的程序，例如當團員精神不集中時，

就不要有過多的中斷停頓，需選擇熟悉且較為熱鬧且富力度的樂段來排練，以提振凝聚練習的氣氛。另一方面指揮對於團員的技巧要求上必須要適可而止，重要的是讓團員明確瞭解音樂上的要求，千萬不可持續重複困難樂句，例如在第二組曲的第一小提琴部分，由於有許多高把位且快速的旋律，這時指揮必須以慢的速度讓團員瞭解到每一個音正確的音高，速度的要求可以在之後的排練中再作漸進式地加快。

### 三、音樂進行當下的指揮詮釋

- (一) 背譜的重要性：《阿帕拉契之春》中由於有許多節拍及節奏上的變化，若一個指揮對於曲中各個節拍轉換、聲部提示、節奏變化未能確實掌握，而是必須緊盯總譜才作指揮動作上的反應的話，那麼所有的提示及拍點一定落在團員之後，最後變成由樂團來引導指揮，若是長久如此，團員們在演奏時就不會再注意指揮對音樂的指示，而排練前的小節句及樂曲分析皆有加強背譜的功能。
- (二) 提示點與擊拍方式的設定：《阿帕拉契之春》中有許多由聲部間的片段旋律共同合成一個完整樂句的情形，指揮必須瞭解各個聲部的銜接，在各聲部的提示點上必須提早預示。此外由於這個樂曲中有許多混合拍子、切分音及複雜的節奏，指揮必須在排練前即需根據樂曲分析的結果設定出指揮的動作及拍形。



- (三) 不同音色、表情、形象、感覺的象徵動作：指揮並不是只有負責打拍子，更重要的是將音樂的內涵及作曲家的創作意圖確實地以指揮動作表現出來，因此在動作的設計上必須有著具體的意義，並講求整體的美感。例如在第二組曲的一開始，即需以重而清楚的拍點引導樂團奏出集中而有力的音樂氣氛；而在第七組曲的第五變奏處，指揮動作上則要轉換為橫向的線條動作，以引導樂團奏出重而寬廣的音響。
- (四) 如何表達當下的要求方向--如何修改樂團表現：在音樂不中斷的前提下，一個好的指揮必須能在樂團出狀況時，以動作、肢體、眼神來引導團員回到正確的音樂進行。例如在第一組曲 mm. 13-19 的長笛獨奏常會拖慢指揮的漸快速度，此時指揮在眼神上必須集中在長笛聲部，每一拍的拍點亦需提早，以引導漸快的進行；又例如在第二組曲的聖詠樂段，由於管樂的聖詠常會拖慢拍子，而弦樂的快速跳進旋律又常會趕拍子，此時指揮一手必須強調拍點後的線條動作，以使管樂聖詠旋律能向前進行，另一手必須手掌朝下來控制弦樂速度的進行。
- (五) 如何凝聚意志以及如何釋放空間：指揮最重要的是在樂曲的關鍵處給予明確的引導指示。樂曲在一般規律的情形下，若無指揮，音樂照樣能順利的進行，但若遇到速度變化、拍號轉換、音樂情緒的轉變、特殊記號力度及突發狀況時，指揮則必須做出明確的指示動作，以凝聚團員的精神及力量，因此在正常規律情形下，指揮動作不可過大，以便在關鍵處的

指揮動作能達到預期的效果。例如在第一組曲的開頭，指揮在以明確提示點引導出單簧管的旋律後，之後即可讓單簧管自由吹奏，而不需明顯擊出每一拍的拍點；又如在第七組曲的第三變奏，在銅管以正確的速度吹出主題後，指揮即可回復小的動作，之後僅需明顯的拍點暗示出弦快速的十六分音符即可。

集眾人意志為一最高意志，這並非一件容易的事，但卻是一件非常美、非常壯闊、也非常撼動人心的事。這麼多人---包括指揮台上下，以及舞台上下，指揮、演奏家、欣賞者，如果所有人能在同一樂聲中產生相同的震動，在每個人單獨的靈魂旅程中，是一次多麼波瀾壯闊的擴充與交會！或許這就是為什麼交響樂演奏，總顯得如此神聖、莊嚴而震撼的原因吧！而在一個樂團中際會同奏，擔任各個樂器、各個聲部的演奏家們，相互之間一次次地體驗著最難得、奇妙的溝通方式：在一個更高的意志、更高的感情整體之下互相扮演著不同的角色，相互襯托、互為表裡，相互問答、對話、烘托、撫慰、伴隨，各自代表著一個整體下不同的微妙心情，演繹著同一內容中的各個情境。在交響的過程中，彼此化為樂曲中的聲部、樂句與音符，共同交織成動人的樂章。藝術之美，莫過於此。而指揮在其中扮演著領航員，催化劑的角色，是何等榮耀，也是何等重任！除了謙虛、感恩地感受體驗這巨大的藝術能量外，對自我高期待、高標準的要求；對樂曲、樂團的深刻瞭解，尊重與啟發；對音樂進行的理性承擔、穩健引導；更是指揮者永遠不可忘的重大責任。

## 附錄

柯普蘭音樂作品年表

柯普蘭音樂著作

## 附錄

### 柯普蘭音樂作品年表

本表按創作編年順序列出迄今所知柯普蘭一生創作的全部音樂作品，表列內容包含：作品名稱、作品形式、創作時間及地點、首演時間、表演者及地點、以及對於作品的相關註解說明。由於柯普蘭的作品中，常有根據其某一作品加以改編而成爲另一新作品，因此在這些改編作品的序號編排上，是在原作品序號後在加上 a、b、c 等說明，以呈現與原作品之間的相關性，並同時在改編作品相對應的創作年代欄裡再次列出。

年代	序號	作品名稱	作品形式	創作時間 地點	首演時間 地點	首演者	其他
1916	1	隨想曲 (Capriccio)	小提琴與鋼琴	約 1916. 紐約			(未出版)
1917	2	音樂瞬間 (Moment Musical)	鋼琴	1917.05.28 紐約			(未出版)
	3	憂思 (Melancholy)	獨唱與鋼琴	1917.09.14 紐約			詞：J. Farnol (未出版)
	4	失去的愛情 (Spurned Love)	獨唱與鋼琴	1917.11.02 紐約			詞：T. B. Aldrich (未出版)
	5	安特衛普 (After Antwerp)	獨唱與鋼琴	1917.12.02 紐約			詞：E. Cammaerts (未出版)

1918	6	特性舞曲 (Dance Characteristique)	鋼琴四手聯彈	1918.03. 紐約			(未出版)
	7	暑假 (A Summer Vacation)	高音獨唱與鋼琴	1918.03.	1986.11.09 德州, Austin	聲樂: Darlene Wiley 鋼琴: David Garvey	詞: A. Schaffer 1989年由Boosey & Hawkes出版。
	8	我的心在東方 (My Heart is in the East)	高音獨唱與鋼琴	1918.03. 紐約	1986.11.09 德州, Austin	聲樂: Darlene Wiley 鋼琴: David Garvey	詞: A. Schaffer 1989年由Boosey & Hawkes出版。
	9	夜歌 (Night Song)	女中音獨唱與鋼琴	1918.07-12.16 紐約	1986.11.09 德州, Austin	聲樂: Darlene Wiley 鋼琴: David Garvey	詞: A. Schaffer 1989年由Boosey & Hawkes出版。
	10	十四行詩 I (Sonnet I)	鋼琴	1918.09.21 紐約			(未出版)
	11	音詩 (Poeme)	大提琴與鋼琴	1918.12.29 紐約			(未出版)
	12	華爾滋隨想曲 (Waltz Caprice)	鋼琴	1918. 紐約			(未出版)
1919	13	十四行詩 II (Sonnet II)	鋼琴	1919.04.19 紐約	1985.10.26 紐約		(未出版)
	14	賽門 (Simone)	獨唱與鋼琴	1919.01-09.16 紐約			詞: R. de Gourment (未出版)
	15	前奏曲 I	小提琴與鋼琴	1919.08-11.			(未出版)

		(Prelude No.1)		紐約			
	16	悲歌 (Lament)	大提琴與鋼琴	約 1919. 紐約			(未出版) 1921 年改編為鋼琴三重奏， 但並未完成。
	16a	鋼琴三重奏 (Piano Trio)	室內樂	1916-1921			根據「悲歌」改編 (未完成)
1920	17	十四行詩Ⅲ (Sonnet Ⅲ)	鋼琴	1920.03.13 紐約	1921.09.23 巴黎	A. Copland	(未出版)
	18	幽默詼諧曲：貓與鼠 (Scherzo Humoristique: Le Chat et la Souris)	鋼琴	1920.03.19 布魯克林	1921.09.23 巴黎	A. Copland	1921 年由 Durand & Cie.出版
	19	我聽到的音樂 (Music I Heard)	獨唱與鋼琴	1920.04.07 紐約			詞：C. Aiken (未出版)
	20	古詩 (原名：中國旋律) (Old Poem) 【Mélodie Chinoise】	高音獨唱與鋼 琴	1920.06 布魯克林	1921.09.23 巴黎 第二次演出 1922.01.10 巴黎	Charles Hubbard A. Copland	詞：A. Waley 譯自中國的詩。 1923 年由 Editions Maurice Senart 出版。
1921	21	前奏曲Ⅱ (Prelude No. 2)	小提琴與鋼琴	1921.02			(未出版)

22	田園曲 (Pastorale)	高音獨唱與鋼琴	1921.4.4-4.12 布魯克林	1922.01.10 巴黎	Charles Hubbard A. Copland	詞：E. P. Mathers 1979年由Boosey & Hawkes出版。
23	三首情緒音樂 (Three Moods) I. 痛苦 (Embittered) II. 渴望 (Wistful) III. 活潑 (Jazzy)	鋼琴	1920-1921 1920.11.14 紐約 1921.01.08 紐約 1921.11.03	1921.09.21 楓丹白露(法)  1981年最後 完成並首演	A. Copland  L. Smith	1981年由Boosey & Hawkes出版。
24	小肖像 (Petite Portrait)	鋼琴	1921.11.03	1921.09.21 楓丹白露(法)	A. Copland	以科普蘭朋友”Abe Ginsburg” 的名字”ABE”為樂曲動機， 1981年由Boosey & Hawkes出版。
25	四首經文歌 (Four Motets)	無伴奏混聲四 部合唱	1921. 巴黎	1924.秋 楓丹白露(法)	指揮：M. Smith Paris-American- Gargenville Chorus	柯普蘭根據聖經所編寫的歌 詞，1979年由Boosey & Hawkes出版。
26	香頌 (Chanson)	獨唱與鋼琴	1921.			詞：V. Hugo (未出版)

	27	鋼琴奏鳴曲 (Piano Sonata)	鋼琴	1920-1921 紐約			(未出版)
	16a	鋼琴三重奏 (Piano Trio)	室內樂	1916-1921			(未完成)
1922	28	帕薩卡里亞舞曲 (Passacaglia)	鋼琴	1921.12-1922.1 巴黎	1923.01 巴黎	Ericourt	題獻給其師 Nadia Boulanger，1922 年由 Edition Maurice Senart 出版。
	29	孤獨 (Alone)	獨唱與鋼琴	1922.	1985.12.04 紐約	聲樂：Jan DeGaetani 鋼琴：Gilbert Kalish	詞：E. P. Mathers 1989 年由 Boosey & Hawkes 出版。
1923	30	小迴旋曲 (Rondino)	弦樂四重奏	1923.春 巴黎	1924.秋 楓丹白露(法)		全名為「Rondino on the name Gabriel Fauré」作品主題旋律是根據佛瑞(Gabriel Fauré)的名字所創作。本曲未單獨出版。
	30a	小迴旋曲 (Rondino)	弦樂合奏	1928.改編	1928.11.14 波士頓	波士頓交響樂團 指揮：S. Koussevitzky	根據同名弦樂四重奏改編。
	31	當那一天 (As It Fell Upon a Day)	女高音獨唱與 長笛、雙簧管	1923.夏 維也納	1924.02.06 巴黎	女高音：Ada MacLeish	詞：R. Barnefield 1929 年 7 月發表於「新音樂」 (New Music) 第二卷第四號。
1924	32	柔情的慢板 (Lento espressivo)	弦樂四重奏	約 1923-1924	1983.4 紐約	Alexander String Quartet	題獻給 Vivian Boles，於 1983 年被重新發現。
	33	為管風琴與管弦樂所作	管弦樂	1924.05. -11.	1925.01.11	Organ: Nadia Boulanger	應 Nadia Boulanger 之約而



			的交響曲 (Symphony for Organ and Orchestra)		紐約	紐約	指揮：W. Damrosch 紐約交響樂團	作，亦題獻給其師 Nadia Boulanger。1963年由 Boosey & Hawkes 出版。
		33a	第一號交響曲 (Symphony No. 1)	管弦樂(取消管風琴部分)	1927-1928 改編	1931.12.09 柏林	指揮：E. Ansermet 柏林交響樂團	根據「為管風琴與管弦樂所作的交響曲」改編。1931年由 Cos Cob Press 出版。
		33b	詠諧曲 (Scherzo)	管弦樂	約 1927 年	1927.11.04 費城	指揮：C. Reiner 費城管弦樂團	由「第一交響曲」中的第二樂章改編。而本曲在「第一交響曲」修訂時，被併入其中。
		33c	前奏曲 (Prelude)	室內管弦樂	1928.改編			根據「為管風琴與管弦樂所作的交響曲」第一樂章改編，1968年由 Boosey & Hawkes 出版。
1925	34		格魯格 (Grogh)	芭蕾舞	1922-1925 巴黎	此版本未再舞台演出。只有錄音紀錄。	指揮：O. Knussen 克里夫蘭管弦樂團 (錄音版本)	編劇：Harold Clurman 題獻給 Harold Clurman 1993年由 Boosey & Hawkes 出版
		34a	送葬行列 (Corlège macabre)	管弦樂	1922.冬-1923 改編	1925.05.01 Rochester(美)	指揮：H. Hanson Rochester 愛樂管弦樂團	根據芭蕾舞「格魯格」音樂選段改編。1978年由 Boosey & Hawkes 出版。

	34b	舞蹈交響曲 (Dance Symphony)	管弦樂	1929.05 改編 紐約	1931.04.15 費城	指揮：L. Stokowski 費城管弦樂團	根據芭蕾舞「格魯格」音樂選 段改編，題獻給 Harlold Clurman，1931 年由 Cos Cob Press 出版。
	34c	格魯格 (Grogh)	芭蕾舞	1932.改編	1992.06.20 倫敦	指揮：O. Knussen	
	34d	青春的舞蹈 (Dance of the Adolescent)	雙鋼琴	1933.改編			根據芭蕾舞「格魯格」音樂選 段改編。
	35	山上的屋子 (The House on the Hill)	女聲四部合唱	1925.01	1925.04.24 紐約	指揮：G. Reynolds 女子大學合唱團	詞：E. A. Robinson 題獻 Thomas Whitney Surette， 1926 年由 E. C. Schirmer 出版。
	36	罪惡 (An Immorality)	女聲三部合 唱、女高音獨唱 及鋼琴	1925.01	1925.04.24 紐約	指揮：G. Reynolds 女子大學合唱團	詞：E. Pound 題獻 Gerald Reynolds，1926 年 由 E. C. Schirmer 出版。
	37	戲劇音樂 (Music for the Theater)	管弦樂組曲(共 五段)	1925.05. -09. 紐約	1925.11.20 波士頓	指揮：S. Koussevitzky 波士頓交響樂團	應美國「作曲家聯盟」(League of Composers) 之約而作，題 獻給 S. Koussevitzky，1932 年 由 Cos Cob press 出版。

1926	38		兩首小品 (Two Pieces) I 夜曲 (Nocturne) II 四絃琴小夜曲 (Ukelele Serenade)	小提琴與鋼琴	1926.01. -04. 紐約、巴黎	1926.05.05 巴黎	鋼琴：A. Copland 小提琴：Dushkin	1928年由. Schott's Söhne 出版。  題獻 Israel Citkowitz  題獻 Samuel Dushkin (“ukelele”為科普蘭將“ukulele” 誤拼)
	39		感傷的旋律 (Sentimental Melody)	鋼琴	1926.08	1927	A. Copland	1929年由 Scott 出版
	40		鋼琴協奏曲 (Piano Concerto)	鋼琴與管弦樂	1926.01. -11. 紐約	1927.01.28 波士頓	鋼琴：A. Copland 指揮：S. Koussevitzky 波士頓交響樂團	題獻 Alma Wertheim，1929年 由 Cos Cob Press 出版。
1927	41		詩人之歌 (Poet's Song)	獨唱與鋼琴	1927.08 柯尼斯堡（德）	1935.10.11 紐約	女高音：E. Luening A. Copland	詞：E. E. Cummings 1935年由 Cos Cob Press 出版。
		33b	詼諧曲 (Scherzo)	管弦樂	約 1927 年	1927.11.04 費城	詳 1924 年欄	由「第一交響曲」中的第二樂 章改編。而本曲在「第一交響 曲」修訂時，被併入其中。
1928	42		極緩板 (Lento Molto)	弦樂四重奏	1928.02. -04. 紐約	1928.05.06 紐約	Lennox Quartet	

		兩首小品 (Two Pieces) 30a I 小迴旋曲 (Rondino) 42a II 極緩板 (Lento Molto)	弦樂合奏	1928.改編	1928.12.14 波士頓	指揮：S. Koussevitzky 波士頓交響樂團	根據同名弦樂四重奏改編，兩曲共約 11 分鐘（6'+5'）。
	43	練聲曲 (Vocalise)	無歌詞高音獨唱及鋼琴	1928.06 新墨西哥州，聖菲	1935.10.11 紐約	女高音：E. Luening A. Copland	應巴黎音樂院 A. L. Hettich 之約，所創作一系列的練聲曲。1929 年由 Alphonse Leduc 出版。
		43a 練聲曲 (Vocalise)	長笛（或雙簧管）與鋼琴	1972	1972		根據聲樂作品「練聲曲」改編
		33a 第一號交響曲 (Symphony No. 1)	管弦樂	1927-1928 改編	1931.12.09 柏林	詳 1924 年欄	根據「為管風琴與管弦樂所作的交響曲」改編
		33c 前奏曲 (Prelude)	室內管弦樂	1928.改編		詳 1924 年欄	根據「為管風琴與管弦樂所作的交響曲」改編
1929	44	維特伯斯克—猶太主題 練習曲 (Vitebsk, Study on a Jewish Theme)	鋼琴三重奏(鋼琴、小提琴、大提琴)	1928-1929 紐約--新墨西哥州，聖菲	1929.02.16 紐約	鋼琴：W. Gieseeking 小提琴：A. Onnou 大提琴：R. Maas	題獻 Roy Harris
	45	交響頌歌 (Symphonic Ode)	管弦樂	1927.8-1929.9 紐約等地	1932.02.19 波士頓	指揮：S. Koussevitzky 波士頓交響樂團	為慶祝波士頓交響樂團成立 50 週年而作，全曲 20 分鐘。
		45a 交響頌歌	管弦樂	1955.修訂	1956.02.03	指揮：C. Münch	為慶祝波士頓交響樂團成立

			(Symphonic Ode)		紐約	波士頓	波士頓交響樂團	75 週年，應該團及 S. Koussevitzky 基金會之約而修訂，題獻為「對 S. Koussevitzky 及 N. Koussevitzky 的懷念」全曲 19 分鐘，1957 年由 Boosey & Hawkes 出版。
		34b	舞蹈交響曲 (Dance Symphony)	管弦樂	1929.05 改編 紐約	1931.04.15 費城	詳 1925 年欄	根據芭蕾舞「格魯格」音樂改編，全曲約 18 分鐘。
1930	46		鋼琴變奏曲 (Piano Variations)	鋼琴	1930.01. -10. 紐約	1931.01.04 紐約	A. Copland	題獻給 Gerald Sykes，1932 年由 Cos Cob Press 出版。
		46a	管弦樂變奏曲 (Orchestral Variations)	管弦樂	1957.改編	1958.03.05 Louisville(美)	指揮：R. Whitney Louisville 管弦樂團	根據「鋼琴變奏曲」改編配器，並應 Louisville 管弦樂團之約而作，舞蹈家瑪莎·葛蘭姆(Martha Graham)亦為之編舞，並名為「酒神讚美歌」(Dithyramb)。1960 年由 Boosey & Hawkes 出版。
1931	47		凡爾登的奇蹟 (Miracle at Verdun)	戲劇配樂，室內 樂與合唱	1931.01. -02. 紐約	1931.03.16 紐約		戲劇為 H. Chlumberg 作品 (未出版)

1932	48		悲歌 (Elegies)	小提琴與中提琴	1932.夏 墨西哥城	1933.04.02 紐約	Charlotte & Ivor Karman	[「悲歌」的結束部分被引用至「第三交響曲」的第三樂章。(未出版)]
		34c	格魯格 (Grogh)	芭蕾舞	1932.再版修訂	1992.06.20 倫敦	指揮：O. Knussen	根據 1925 年芭蕾舞「格魯格」而作的修訂並再出版。
1933	49		短小交響曲 (亦名「第二號交響曲」) (Short Symphony; Symphony No. 2)	管弦樂	1932-1933 紐約等地	1934.11.23 墨西哥市	指揮：C. Chávez 墨西哥交響樂團	題獻給 C. Chávez，全曲約 15 分鐘。1955 年由 Boosey & Hawkes 出版。
		49a	六重奏 (Sextet)	室內樂（單簧管、弦樂四重奏及鋼琴）	1937.改編 紐約	1939.02.26 紐約		根據「短小交響曲」改編，1948 年由 Boosey & Hawkes 出版。
		34c	青春的舞蹈 (Dance of the Adolescent)	雙鋼琴	1933.改編			根據芭蕾舞「格魯格」音樂選段改編
1934	50		五月一日至大街 (Into the Streets May First)	雙聲部齊唱及鋼琴	1934 紐約	1934.04.29 紐約		詞：A. Hayes，1934 年 5 月 1 日在 the new Masses”中發表。
	51		你們聽啊！你們聽啊！ (Hear Ye! Hear Ye!)	二幕芭蕾舞	1934.07. -10. 芝加哥	1934.11.30 芝加哥歌劇院	指揮：R. Ganz Ruth Page 舞蹈團	劇本：Ruth Page（未出版） 舞蹈設計：Ruth Page

1935	52	陳述 (Statements) I 戰鬥(Militant) II 神秘(Cryptic) III 教條(Dogmatic) IV 主觀(Subjective) V 好戰者(Jingo) VI 預言家(Prophetic)	管弦樂 (共六 段)	1932.6-1935.夏 紐約等地	1942.01.07 紐約演出全 部六段音樂  1936.01.06 NBC 廣播電 台演出 V、VI 段	指揮：D. Mitropoulos 紐約愛樂管弦樂團  指揮：E. Ormandy Minneapolis 交響樂 團	應美國「作曲家聯盟」之約而 作，1947 年由 Boosey & Hawkes 出版。 題獻 Mary Senior Churchill。
	53	我們種什麼？ (What do we plant?)	女聲三部合唱 與鋼琴	1935.夏 新罕布什爾州	1935. 紐約	亨利社區音樂學 校女聲合唱團	詞：H. Abbey 1941 年由 Boosey & Co. 出版。
	54	星期日午後音樂 (Sunday Afternoon Music)	鋼琴	1935.8 新罕布什爾州	1936.02.24 紐約	A. Copland	序號 54 及 55 兩闕鋼琴作品合 稱為「二首兒童鋼琴曲」，1936 年由 Carl Fisher 出版。
	55	少年拓荒者 (The Young Pioneer)	鋼琴	1935.8 新罕布什爾州	1936.02.24 紐約	A. Copland	同上
1936	56	墨西哥沙龍 (El Salón México)	管弦樂	1933-1936 墨西哥城、紐約	1937.08.27 墨西哥市	指揮：C. Chávez 墨西哥交響樂團	題獻 Victor Kraft，全曲約 12 分，1939 年由 Boosey & Hawkes 出版。
	57	第二次風暴 (The Second Hurricane)	學校中所表演 的歌劇	1936.01. -10. 紐約、墨西哥城	1937.04.21 紐約	指揮：L. Engel 亨利社區音樂學校	編劇：Edwin Denby 1938 年由 C. C. Birchard 出版。

1937	58		無線電音樂 (亦名「草原日記」) (Music for Radio; Prairie Journal)	管弦樂	1937 紐約、墨西哥	1937.07.25 CBS 播出	指揮：H. Barlow 哥倫比亞交響樂團	應哥倫比亞廣播公司 (CBS) 之約而作，題獻給 David Taylor，1940 年由 Boosey & Hawkes 出版。 1968 年重新定名為「草原日 記」(Prairie Journal)
	59		戶外序曲 (An Outdoor Overture)	管弦樂	1937.10.18-11.5 紐約	1938.12.16 紐約	指揮：A. Richter 紐約音樂藝術高 中管弦樂團	題獻紐約音樂藝術高中(High School of Music and art, New York)，1940 年由 Boosey & son 出版。
		59a	戶外序曲 (An Outdoor Overture)	管樂	1941.改編 紐約	1942.06	指揮：A. Copland	根據同名管弦樂作品改編
		49a	六重奏 (Sextet)	室內樂	1937.改編 紐約	1939.02.26 紐約	詳 1933 年欄	根據「短小交響曲」改編
1938	60		比利小子 (Billy the Kid)	一幕芭蕾舞，以 雙鋼琴伴奏表演	1938.06. -09. 紐約、巴黎、倫 敦等地	1938.10.06 芝加哥	指揮：F. Kitzinger	劇本：Lincoln Kirstein 舞蹈設計：William Loring 為 Lincoln Kirstein 芭蕾舞團而 作，全劇約 35 分鐘。(未出版)
		60a	比利小子 (Billy the Kid)	管弦樂組曲(全 曲共七段)	1939.改編	1940.11.09 紐約	指揮：W. Steinberg 美國 NBC 交響樂團	根據同名芭蕾舞音樂而作， 1941 年由 Boosey & Hawkes 出版。
		60b	比利小子	雙鋼琴		1946.10.17		根據同名芭蕾舞音樂而作



		(Billy the Kid)			紐約		
	60c	比利小子 (Billy the Kid)	室內管弦樂團	1946.改編			根據同名芭蕾舞音樂選段而作
	60d	比利小子 (Billy the Kid)	小提琴與鋼琴	1950.改編			根據同名芭蕾舞音樂選段而作
	60f	比利小子 (Billy the Kid)	大提琴與鋼琴	1952.改編			根據同名芭蕾舞音樂選段而作
	61	雲雀 (Lark)	男中音獨唱與 混聲四部合唱	1938.08. –09. 新罕布什爾州	1943.04.13 紐約	指揮：Robert Shaw 大學生合唱團	詞：G. Taggard 題獻：Alma Wiener 1941年由E. C. Schirmer出版。
1939	62	五個國王 (The Five Kings)	戲劇配樂、室內 樂（五件樂器）		1939.02.27 波士頓	Mercury Theater	導演：Orson Welles Orson Welles 根據莎士比亞戲劇寫作劇本。（未出版）
	63	寂靜的城市 (Quiet City)	戲劇配樂單簧 管、薩克斯風、 小號及鋼琴)	1939.01. –02. 紐約	1939.04.16 紐約		根據 I. Shaw 的實驗性戲劇 "Quiet City"，應 Harold Clurman 之約而作。（未出版）
	63a	寂靜的城市 (Quiet City)	英國管、小號與 弦樂	1940.改編	1941.01.28 紐約		根據同名戲劇配樂改編
	64	從魔術至科學 (From Sorcery to Science)	木偶節目配 樂，室內樂	1939.02 紐約	1939.05.12 紐約世界博 覽會	指揮：A. Copland 口白：L. Thomas 臨時組成的樂團	木偶戲由 Remo Bufano 演出 （未出版）
	65	城市 (The City)	電影配樂	1939.春 紐約	1939.05.26 紐約世界博	指揮：Max Goldman	導演：O. Serlin（未出版）

					覽會		
	66	鼠與人 (Of Mice and Men)	電影配樂	1939.10. -12. 好萊塢	1940.02.16 紐約	電影首映	導演：L. Milestone (未出版) 根據 Steinbeck 的小說
	60a	比利小子 (Billy the Kid)	管弦樂組曲(全 曲共七段)	1939.改編	1940.11.09 紐約	詳 1938 年欄	根據同名芭蕾舞音樂改編
1940	67	約翰·亨利 John Henry	室內管弦樂	1940.02 紐約	1940.03.05 紐約	指揮：H. Barlow 哥倫比亞交響樂團	1953 年由 Boosey & Hawkes 出 版。
	67a	約翰·亨利 John Henry	室內管弦樂 (學校樂團)	1952.修訂	1953.		根據同名室內管弦樂作品修 訂，1982 年由 Boosey & Hawkes 出版。
	68	我們的城鎮 (Our Town)	電影配樂	1940.03. -04. 好萊塢	1940.06.13 紐約	電影首映	導演：S. Wood 根據 Wilder 的戲劇 其開場音樂”Grocers Corners” 成爲「電影音樂」的第四段。
	68a	我們的城鎮 (Our Town)	管弦樂組曲	1940.改編 紐約	1940.06.09 波士頓	指揮：L. Bernstein 哥倫比亞交響樂團	根據同名電影配樂改編，題獻 給 Leonard Bernstein，1945 年 由 Boosey & Hawkes 出版。
	68b	我們的城鎮 (Our Town)	鋼琴(共三段)	1944.改編 紐約			根據同名電影配樂改編，1945 年由 Boosey & Hawkes 出版。

	69	插曲 (Episode)	管風琴	1940.08.20	1941.03.09	William Strickland	全曲 4 分鐘
	63a	寂靜的城市 (Quiet City)	英國管、小號與 弦樂	1940.改編	1941.01.28 紐約	詳 1939 年欄	根據同名戲劇配樂改編
1941	70	鋼琴奏鳴曲 (Piano Sonata)	鋼琴	1939. -1941.09 智利	1941.10.21 布宜諾斯艾 利斯(阿根廷)	A. Copland	題獻給 Clifford Odets，1942 年 由 Boosey & Hawkes 出版。
	59a	戶外序曲 (An Outdoor Overture)	管樂	1941.改編 紐約	1942.06	詳 1937 年欄	根據同名管弦樂作品改編
1942	71	謀略 (Las Agachadas)	無伴奏混聲雙 四部合唱	1942.03.25 紐約	1942.03.25 紐約	指揮：H. Ross 聖樂學校合唱團	根據 Kurt Schindler 所編「西 班牙與葡萄牙的民歌與詩」所 譜曲，1942 年由 Boosey & Hawkes 出版。
	72	林肯肖像 (Lincoln Portrait)	朗誦與管弦樂	1942.02-04.16 紐約	1942.05.147 辛辛那提	指揮：A. Kostelanetz 朗誦：W. Adams 辛辛那提交響樂團	題獻 André Kostelanetz 1942 年由 Boosey & Hawkes 出 版。
	73	羅迪歐 (Rodeo)	一幕芭蕾舞	1942.05. -09. 麻州	1942.10.16 紐約	指揮：F. Allers 蒙特卡羅俄羅斯 芭蕾舞團	劇本：Agnes DeMille 舞蹈設計：Agnes DeMille 應蒙地卡羅俄羅斯芭蕾舞團 ( Ballet Russe de Monte Carlo ) 之約而作。(未出版)
	73a	羅迪歐	管弦樂組曲(共	1942.秋-冬	1935.05.28	指揮：A. Fiedler	根據同名芭蕾舞音樂改編，

		(Rodeo) (副標題-四首舞蹈插曲) (Four Dance Episodes)	四段)	紐約	波士頓，演出 三段音樂	波士頓大眾管弦 樂團	1946年由 Boosey & Son 出版。
	73b	喧鬧的舞會 (Hoe Down)	弦樂合奏	1945.改編			根據芭蕾舞「羅迪歐」音樂選 段改編
	73c	羅迪歐 (Rodeo)	鋼琴	1962.改編			根據同名芭蕾舞音樂改編
74		電影音樂 (Music for Movies)	管弦樂組曲(共 五段)	1942.秋-12.9 紐澤西州，奧克 蘭	1943.02.17 紐約	指揮：D. Saitenberg Saitenberg 室內管 弦樂團	根據電影「城市」、「鼠與人」 及「我們的城鎮」的配樂改 編，題獻給 Darius Milhaud， 1970年由 Boosey & Hawkes 出版。
75		古巴舞曲 (Danzón Cubano)	雙鋼琴	1942. 奧克蘭	1942.12.09 紐約	A. Copland L. Bernstein	為慶祝美國「作曲家聯盟」成 立二十週年而作。題獻給 Rudy [Burckhardt]。1943年由 Boosey & Hawkes 出版。
	75a	古巴舞曲 (Danzón Cubano)	管弦樂	1945.改編	1946.02.17 巴爾的摩	指揮：R. Stewart 巴爾的摩交響樂團	根據同名鋼琴作品改編。
76		眾人信號曲 (Fanfare for the Common	銅管與打擊樂	1942. 奧克蘭	1943.03.12	指揮：E. Goossens 辛辛那提交響樂團	應 E. Goossens 之約而作，1944 年由 Boosey & Hawkes 出版。

			Man)					此曲後來被引用至第三交響曲終樂章的開頭部分。
1943	77		北極星 (North Star)	電影配樂	1943.02. –09. 好萊塢	1943.11.04 紐約	電影首映	導演：L. Milestone 劇本：L. Hellman (未出版)
		77a	游擊隊員之歌 (Song of the Guerrillas)	男中音獨唱、男聲四部合唱與鋼琴(或管風琴)	1943.02. –09.			選自「北極星」 詞：I. Gershwin
		77b	青年世代 (The Younger Generation)	女聲三部合唱、混聲四部合唱與鋼琴	1943.02 –09.			選自「北極星」 詞：I. Gershwin
	78		奏鳴曲 (Sonata)	小提琴與鋼琴	1942. –1943. 奧克蘭、好萊塢、紐約	1944.01.17 紐約	鋼琴：A. Copland 小提琴：R. Posselt	題獻「對海軍上尉 Harry H. Dunham, 1910-1943 的紀念」，1944年由 Boosey & Hawkes 出版。
		78a	奏鳴曲 (Sonata)	單簧管與鋼琴	1983.改編 1986.再版	1983. Rochester(美)		根據小提琴與鋼琴「奏鳴曲」改編

1944	79		阿帕拉契之春 (Appalachian Spring)	一幕芭蕾舞 (十三件樂器)	1943. –1944. 奧克蘭、好萊 塢、紐約	1944.10.30 華盛頓	指揮：L. Horst 瑪莎·葛蘭姆舞蹈團 (Martha Graham Dance Company)	應伊莉莎白·史普雷格·庫利 奇(Elizabeth Sprague Coolidge)基 金會之約，為瑪莎葛蘭姆而 作，芭蕾舞未出版。 劇情及舞蹈設計：Martha Graham 題獻給 Elizabeth Sprague Coolidge
		79a	阿帕拉契之春 (Appalachian Spring)	管弦樂組曲	1945.春.改編 紐澤西州	1945.10.04 紐約	指揮：A. Rodzinski 紐約愛樂管弦樂團	根據同名芭蕾舞音樂改編， 1945年由 Boosey & Hawkes 出 版。
		79b	阿帕拉契之春 (Appalachian Spring)	十三件樂器演 奏的組曲	1945.改編			根據同名芭蕾舞音樂改編， 1972年由 Boosey & Hawkes 出版。
		79c	阿帕拉契之春 (Appalachian Spring)	管弦樂	1954.改編		指揮：E. Ormandy 費城管弦樂團	根據同名芭蕾舞音樂改編，且 含芭蕾舞「阿帕拉契之春」的 全部音樂。
		79d	震教徒歌曲主題變奏 (Variations on a Shaker Song)	管樂團	1956.改編	1958.03.02 伊利諾州， Evanston	指揮：Paynter 西北大學管樂團	根據芭蕾舞「阿帕拉契之春」 音樂中的「Simple Gifts」改 編。

	79e	震教徒歌曲主題變奏 (Variations on a Shaker song)	學校管弦樂	1967.管弦樂			根據芭蕾舞「阿帕拉契之春」音樂選段改編
	79f	阿帕拉契之春 (Appalachian Spring)	管弦樂組曲	1970.改編	1970.08.14 洛杉磯	指揮：A. Copland 洛杉磯愛樂管弦樂團	根據同名芭蕾舞音樂改編
	80	家書 (Letter from Home)	管弦樂	1944.夏 墨西哥	1944.10.17 ABC 廣播(美)	指揮：P. Whiteman Philco Radio Hour Orchestra	1962 年修訂再版，1964 年由 Boosey & Hawkes 出版。
	81	古森斯主題的節慶變奏曲 (Jubilee Variation, on a theme by Goossens)	管弦樂	1944. 紐約	1945.03.23 辛辛那提	指揮：E. Goossens 辛辛那提交響樂團	1987 年由 Boosey & Hawkes 出版。
	68b	我們的城鎮 (Our Town)	鋼琴（共三段）	1944.改編 紐約			根據同名電影配樂改編
1945	82	卡明頓的故事 (The Cummington Story)	電影配樂	1945.01 紐約			美國戰爭情報部海外機構的紀錄片（未出版）
	82a	晚風 (In Evening Air)	鋼琴	1966.改編			根據電影「卡明頓的故事」改編，1972 年由 Boosey & Hawkes 出版。
	82b	晚風 (In Evening Air)	鋼琴	1972.修訂出版			根據同名鋼琴作品修訂出版

		73b	喧鬧的舞會 (Hoe Down)	弦樂合奏	1945.改編			根據芭蕾舞「羅迪歐」音樂選段改編
		75a	古巴舞曲 (Danzón Cubano)	管弦樂	1945.改編	1946.02.17 巴爾的摩	詳 1942 年欄	根據同名雙鋼琴作品改編
		79a	阿帕拉契之春 (Appalachian Spring)	管弦樂組曲	1945.春.改編 紐澤西州	1945.10.04 紐約	詳 1944 年欄	根據同名芭蕾舞音樂改編
		79b	阿帕拉契之春 (Appalachian Spring)	十三件樂器演奏的組曲	1945.改編			根據同名芭蕾舞音樂改編
1946	83		第三號交響曲 (Third Symphony)	管弦樂	1944.7-1946.9 墨西哥、紐約	1946.10.18 波士頓	指揮：S. Koussevitzky 波士頓交響樂團	應音樂基金會之約而作，題獻為「對我親愛的朋友 Natalie Koussevitzky 的紀念」，1947年由 Boosey & Hawkes 出版。
		60b	比利小子 (Billy the Kid)	雙鋼琴		1946.10.17 紐約	詳 1928 年欄	根據同名芭蕾舞音樂改編
		60c	比利小子 (Billy the Kid)	室內管弦樂團	1946.改編		詳 1928 年欄	根據同名芭蕾舞音樂選段而作
1947	84		萬物之始 (In the Beginning)	女中音獨唱與 無伴奏混聲四 部合唱	1947.02. -04. 波士頓	1947.05.02 麻州, Cambridge	指揮：R. Shaw 哈佛大學合唱團	詞：選自「創世紀」I :1- II :2 為哈佛大學 1947 年五月音樂 評論座談會而作。



1948	85		四首鋼琴藍調 (Four Piano Blues) I 自由詩體 (Freely poetic) II 溫柔與遲緩的 (Soft and languid) III 寂靜與美感的 (Muted and sensuous) IV 跳動 (With Bounce)	鋼琴	1926. –1948.  1947  1934  1948  1926	1950.03.13 紐約     1942.05.07 烏拉圭， Montevideo	Leo Smith     H. Balzo	1949年由 Boosey & Hawkes 出版 題獻 Leo Smith  題獻 Andor Foldes  題獻 William Kapell  題獻 John Kirkpatrick
	86		紅馬駒 (The Red Pony)	電影配樂	1948.02. 04. 好萊塢	1949.03.08 紐約	電影首映	導演：L. Milestone（未出版） 根據 J. Steinbeck 的小說
		86a	紅馬駒 (The Red Pony)	管弦樂組曲 （共六段）	1948.4. –8.改編 紐約等地	1948.10.30 休斯頓	指揮：E. Kurtz 休斯頓交響樂團	根據同名電影配樂改編，題獻 Erik Johns，1951年由 Boosey & Hawkes 出版。
		86b	紅馬駒 (The Red Pony)	管樂團組曲 （共四段）	1966.改編			根據同名電影配樂改編

	87	單簧管協奏曲 (Clarinet Concerto)	單簧管與弦 樂、豎琴、鋼琴	1947.春-1948.10 紐約、墨西哥	1950.11.06 廣播電台首播 1950.11.23 音樂會首演	指揮：F. Reiner NBC 交響樂團	題獻 Benny Goodman 1951 年 Jerome Robbins 將舞蹈 編入此曲，並名為 "Pied Piper"。
	88	女繼承人 (The Heiress)	電影配樂	1942.11. – 12. 好萊塢	1949.10.06 紐約	電影首映	導演：W. Wyler 根據 James 的「華盛頓廣場」 (Washing Square)
1949	89	莊嚴時刻的序言 (Preamble for a Solemn Occasion)	朗誦與管弦樂	1949.8.10-9.5 紐約	1949.12.10 紐約	指揮：L. Bernstein 朗誦：L. Olivier 波士頓交響樂團	應美國全國廣播公司 (ABC) 之約而作，紀念聯合國人權宣 言的誕生，朗誦文為聯合國憲 章的序文 1953 年由 Boosey & Hawkes 出版。
	89a	莊嚴時刻的序言 (Preamble for a Solemn Occasion)	管風琴	1953.改編			根據同名朗誦與管弦樂作品 改編
	89b	莊嚴時刻的序言 (Preamble for a Solemn Occasion)	管樂團	1973.改編			根據同名朗誦與管弦樂作品 改編，1974 年出版。
1950	90	愛蜜麗·狄金森的 12 首詩 (12 Poems of Emily Dickinson)	獨唱與鋼琴	1949.3-1950.3	1950.05.08 紐約	鋼琴：A. Copland 獨唱：A. Howland	詞：Emily Dickinson (1830-1886)， 每一首 作品皆題獻給一位同 時代的作曲家。
	90a	愛蜜麗·狄金森的 8 首詩	獨唱與管弦樂	1958-1970 改編	1970.11.14		根據獨唱與鋼琴「愛蜜麗·狄

		(8 Poems of Emily Dickinson)			紐約茱麗亞音樂院		金森的 12 首詩」重新配器，並刪除其中第 3、9、10 曲，而成爲八首樂曲。
91		鋼琴四重奏 (Piano Quartet)	室內樂(鋼琴、小提琴、中提琴、大提琴)	1950.06. –10.	1950.10.29 華盛頓	紐約四重奏團 鋼琴：M. Horszowski 小提琴：A. Schneider 中提琴：M. Katims 大提琴：H. Busch	爲慶祝庫利奇基金會 (Coolidge Foundation) 成立 25 週年而作，題獻給 Elizabeth Sprague Coolidge，1952 年由 Boosey & Hawkes 出版。
92		古老的美國歌曲 I (Old American Songs, Set No. 1) I 船夫之舞 (The Boatman's Dance) II 逃亡者 (The Dodger) III 多年以前 (Long time ago) IV 簡單的禮物 (Simple gifts) V 我給自己買了一隻貓 (I bought me a cat)	獨唱與鋼琴(共五首)	1950.09. – 10.	1950.10.17 英國, Aldeburgh	男高音：P. Pears 鋼琴：B. Britten	根據美國民歌編寫，1950 年由 Boosey & Hawkes 出版。  D. Emmett 的斑鳩琴旋律 (1843) 由 Lomax 收集。  1830 年代的民謠。  震教派歌曲 (1837)，1940 年由 E. D. Andrew 所編。
92a		古老的美國歌曲 I (Old American Songs, Set	獨唱與管弦樂 (共五首)	1954.改編	1955.01.07 洛杉磯	男中音：W. Warfield 洛杉磯愛樂管弦	根據獨唱與鋼琴「古老的美國歌曲 I」改編配器

		No. 1)				樂團	
	60d	比利小子 (Billy the Kid)	小提琴與鋼琴	1950.改編		詳 1938 年欄	根據同名芭蕾舞音樂選段而作
1952	93	古老的美國歌曲 II (Old American Songs, Set No. 2) I 小馬 (The little horses) II 錫安山的牆 (Zion's Wall) III 金色的柳樹 (The golden willow tree) IV 在河邊 (At the river) V 欽—阿—林·喬 (Ching-A-Ring Chaw)	獨唱與鋼琴(共五首)	1952	1953.07.24 麻州, Ipswich	男中音: W. Warfield 鋼琴: A. Copland	根據美國民歌編寫, 1954 年由 Boosey & Hawkes 出版。  由 Lomax 收集  原作者為 J. G. McCarry, 1942 年由 G. P. Jackson 改編, 此曲後來被引用至歌劇「溫柔鄉」。  原作者為 R. Lowry (1865)  由 Harris 收集 (1830 年代)
	93a	古老的美國歌曲 II (Old American Songs, Set No. 2)	獨唱與管弦樂 (共五首)	1958.改編	1958.05.25 加州, Ojai	指揮: A. Copland 女中音: G. Bumbry Ojai 節日管弦樂團	根據獨唱與鋼琴「古老的美國歌曲 II」改編配器。
	60f	比利小子 (Billy the Kid)	大提琴與鋼琴	1952.改編		詳 1938 年欄	根據同名芭蕾舞音樂選段而作。
	67a	約翰·亨利	室內管弦樂	1952.修訂	1953.		根據同名室內管弦樂作品修

			John Henry					訂。
1953		89a	莊嚴時刻的序言 (Preamble for a Solemn Occasion)	管風琴	1953.改編			根據同名朗頌與管弦樂作品改編。
1954	94		溫柔鄉 (The Tender Land)	二幕歌劇	1952-1954 紐約	1954.04.01 紐約	指揮：T. Schippers 紐約市立歌劇院	H. Everett 根據 E. John 的作品來編劇，為慶祝美國「作曲家聯盟」成立三十週年，1956年由 Boosey & Hawkes 出版。
		94a	溫柔鄉 (The Tender Land)	三幕歌劇	1955.修訂	1955.05.20 俄亥俄州， Oberlin	歐柏林音樂學院	根據同名二幕歌劇而作，1960年由 Boosey & Hawkes 出版。
		94b	溫柔鄉 (The Tender Land)	管弦樂組曲(共三段)	1957.改編	1958.04.10 芝加哥	指揮：F. Reiner 芝加哥交響樂團	根據同名歌劇音樂選段改編。
		94c	勞里之歌 (Lourie's Song)	女高音獨唱與鋼琴	約 1954			選自歌劇「溫柔鄉」。
		94d	生活的期望 (The Promise of Living)	混聲四部合唱與鋼琴	約 1954			選自歌劇「溫柔鄉」。

	94e	踩著你的腳步 (Stomp your foot upon the ground)	混聲四部合唱 與鋼琴	約 1954			選自歌劇「溫柔鄉」。
	95	森林裡的輓歌 (Dirge in Woods)	獨唱與鋼琴	1954.6 紐約	1954.夏, 楓丹 白露音樂學校 (內部演出) 1955.03.28 紐約城	鋼琴: A. Copland	詞: G. Meredith 題獻「為慶祝其師 Nadia Boulanger 執教五十週年」, 1957年由 Boosey & Hawkes 出版。
	92a	古老的美國歌曲 I (Old American Songs, Set No. 1)	獨唱與管弦樂 (共五首)	1954.改編	1955.01.07 洛杉磯	詳 1950 年欄	根據獨唱與鋼琴「古老的美國歌曲 I」改編配器。
	79c	阿帕拉契之春 (Appalachian Spring)	管弦樂	1954.改編		指揮: E. Ormandy 費城管弦樂團	根據同名芭蕾舞音樂改編, 且含芭蕾舞「阿帕拉契之春」的全部音樂。
1955	96	自由頌歌 (Canticle of Freedom)	混聲四部合唱 與管弦樂	1954.12-1955.3 (委內瑞拉)	1955.05.08 麻州, Cambridge	指揮: K. Liepmann 麻州技術學院合唱團及管弦樂團	詞: J. Barbour (1316-1395) 應麻州技術學院 (Massachusetts Institute of Technology) 之約為該校禮堂開幕而作, 1968 年由 Boosey & Hawkes 出版。
	96a	自由頌歌 (Canticle of Freedom)	混聲四部合唱 與管弦樂	1966.修訂	1967.10.19 亞特蘭大	指揮: R. Shaw 亞特蘭大交響樂團	根據同名混聲四部合唱與管弦樂作品而修訂
	45a	交響頌歌	管弦樂	1955.修訂	1956.02.03	詳 1929 年欄	根據同名管弦樂作品修訂, 題

		(Symphonic Ode)		紐約	波士頓		獻為「對 Natalie and Sergey Koussevitzky 的紀念」。
	94a	溫柔鄉 (The Tender Land)	三幕歌劇	1955.修訂	1955.05.20 俄亥俄州， Oberlin	詳 1954 年欄	根據同名二幕歌劇修訂
1956	79d	震教徒歌曲主題變奏 (Variations on a Shaker Song)	管樂團	1956.改編			根據芭蕾舞「阿帕拉契之春」 音樂選段改編
1957	97	鋼琴幻想曲 (Piano Fantasy)	鋼琴	1955. –1957. 紐約	1957.10.25 紐約市	鋼琴：W. Masselos	應美國茱麗亞音樂院支月，為 慶祝該校建校五十週年而作。
	98	尼克·亞當斯的世界 (The World of Nick Adams)	電視配樂，管弦 樂	1957	1957.11.10 美國哥倫比亞 廣播電視網	指揮：A. Antonini	根據 O. Hemingway 的小說所 改編的電視劇。
	46a	管弦樂變奏曲 (Orchestral Variations)	管弦樂	1957.改編	1958.03.05 Louisville(美)	詳 1930 年欄	根據「鋼琴變奏曲」改編配器
	94b	溫柔鄉 (The Tender Land)	管弦樂組曲(共 三段)	1957.改編	1958.04.10 芝加哥	詳 1954 年欄	根據同名歌劇音樂選段改編
1958	93a	古老的美國歌曲 II (Old American Songs, Set No. 2)	獨唱與管弦樂 (共五首)	1958.改編	1958.05.25 加州，Ojai	詳 1952 年欄	根據獨唱與鋼琴「古老的美國 歌曲 II」改編配器，全曲約 12 分鐘。

1959	99		兩首墨西哥樂曲 (2 Mexican Pieces) I 墨西哥風景 (Paisaje mexicana) II 草帽舞 (Danza de Jalisco)	管弦樂	1959.07 Spoleto (義)	1965.04.20 華盛頓 1959.07 Spoleto	指揮：A. Copland	為 1959 年義大利 Spoleto 的節日所作，此二作品後來併入「三首拉丁美洲素描」(序號 115) 中，做為其中的第 2、3 曲。1968 年由 Boosey & Hawkes 出版。
		99a	草帽舞 (Danza de Jalisco)	雙鋼琴	1963.改編			根據同名管弦樂作品改編
		99b	草帽舞 (Danza de Jalisco)	管弦樂	1972.修訂			根據同名管弦樂作品修訂
1960	100		九重奏 (Nonet)	室內樂(小提琴 3、中提琴 3、大提琴 3)，亦可由弦樂團演奏。	1960. 紐約	1961.03.02 華盛頓	指揮：A. Copland 美國國家交響樂團成員	應華盛頓巴頓橡園研究圖書館 (Dumbarton Oaks Research Library) 之約而作，題獻為「Nadia Boulanger after forty years of friendship」，1962 年由 Boosey & Hawkes 出版。
1961	101		狂物 (Something Wild)	電影配樂	1961.	1960.12.23 紐約		導演：J. Garfine 根據 A. Karmel 的小說改編 (未出版)



		101a	大城市的音樂 (Music for a Great City)	管弦樂 (共四段)	1963-1964.04 紐約	1964.05.26 倫敦	指揮：A. Copland 倫敦交響樂團	根據電影「狂物」的配樂為基礎改編。應倫敦交響樂團之約，為慶祝該團成立六十週年而作，題獻給「倫敦交響樂團成員」。
1962	102		舞蹈作品 (Dance Panel)	芭蕾舞(共七個段落)	1959. –1962. (1959. 開始創作，1962.修訂)	1963.12.03 慕尼黑芭蕾舞首演 1966.05.21 Ojai 音樂會首演	指揮：A. Copland 巴伐利亞國家歌劇院	舞蹈設計：Heinz Rosen，1965年由 Boosey & Hawkes 出版。
		102a	舞蹈作品 (Dance Panel)	鋼琴	1965.改編			根據同名芭蕾舞音樂改編
	103		內涵 (Connotation)	管弦樂	1961. –1962.09	1962.09.23 紐約	指揮：L. Bernstein 紐約愛樂管弦樂團	應紐約愛樂管弦樂團之約，為慶祝林肯中心表演藝術季開幕而作，題獻給紐約愛樂管弦樂團成員及指揮 L. Bernstein，1963年由 Boosey & Hawkes 出版。
	104		鄉村小徑 (Down a Country Lane)	鋼琴	1962.			應「生活雜誌」之約而作，並於 1962 年發表在該雜誌上。

		104a	鄉村小徑 (Down a Country Lane)	學校管弦樂	1964.改編	1964.11.20 倫敦	倫敦青少年管弦 樂團	根據同名鋼琴作品改編
		73c	羅迪歐 (Rodeo)	鋼琴	1962.改編			根據同名芭蕾舞音樂改編
1963		99a	草帽舞 (Danza de Jalisco)	雙鋼琴	1963.改編			根據同名管弦樂作品改編
1964	105		徽章 (Emblems)	管樂團	1964.夏-1964.11	1964.12.18 亞歷桑那 州, Tempe	指揮: W. Schaefer 南加大特洛伊管樂 團 (Trojan Band of the University of Southern California)	1965年由 Boosey & Hawkes 出 版。
		101a	大城市的音樂 (Music for a Great City)	管弦樂 (共四 段)	1963-1964.04 紐約	1964.05.26 倫敦	詳 1961 年欄	根據電影「狂物」的配樂為基 礎改編。
		104a	鄉村小徑 (Down a Country Lane)	學校管弦樂	1964.改編	1964.11.20 倫敦	詳 1962 年欄	根據同名鋼琴作品改編
1965		102a	舞蹈作品 (Dance Panel)	鋼琴	1965.改編			根據同名芭蕾舞音樂改編
1966		82a	晚風 (In Evening Air)	鋼琴	1966.改編			根據電影「卡明頓的故事」的 配樂改編。
		86b	紅馬駒 (The Red Pony)	管樂團組曲 (共四段)	1966.改編			根據同名電影配樂改編。
		96a	自由頌歌	混聲四部合唱	1966.修訂	1967.10.19	詳 1955 年欄	根據同名混聲四部合唱與管

			(Canticle of Freedom)	與管弦樂		亞特蘭大		弦樂作品修訂。
1967	106		CBS「電視劇場」節目信號曲 (CBS Signature)	為銅管、打擊樂及弦樂	1964.	1967.01.29 哥倫比亞廣播公司		應哥倫比亞 (CBS) 之約而作。(未出版)
	107		內景 (Inscape)	管弦樂	1967.04. -08. 紐約	1967.09.13 密西根州， Ann Arbor	指揮：L. Bernstein 紐約愛樂管弦樂團	應紐約愛樂管弦樂團之為慶祝該團成立 125 週年而作，1968 年由 Boosey & Hawkes 出版。
		79e	震教徒歌曲主題變奏 (Variations on a Shaker song)	學校管弦樂	1967.管弦樂			根據芭蕾舞「阿帕拉契之春」音樂選段改編。
1969	108		揭幕信號曲 (Inaugural Fanfare)	銅管與打擊樂	1969. 紐約	1969.06.14 密西根州，大急流域(Grand Rapid)	指揮：G. Millar 大急流域交響樂團	應大急流域的一項揭幕活動而作，1976 年由 Boosey & Hawkes 出版。
		108a	揭幕信號曲 (Inaugural Fanfare)	銅管與打擊樂	1975.修訂			根據同名銅管與打擊樂作品修訂。
	109		儀式信號曲 (Ceremonial Fanfare)	管樂合奏	1969. 紐約			為紐約大都會博物館成立 100 週年而作，1974 年由 Boosey & Hawkes 出版。

	110		快樂的紀念日 (Happy Anniversary)	管弦樂	1969. 紐約			為祝賀指揮家 E. Ormandy 七十歲生日而作，題獻「Eugene Ormandy 七十歲生日」。
1970		79f	阿帕拉契之春 (Appalachian Spring)	管弦樂組曲	1970.改編	1970.08.14 洛杉磯	詳 1944 年欄	根據同名芭蕾舞音樂改編
		90a	愛蜜麗·狄金森的 8 首詩 (8 Poems of Emily Dickinson)	獨唱與管弦樂	1958-1970 改編	1970.11.14 紐約茱麗亞 音樂院	詳 1950 年欄	根據獨唱與鋼琴「愛蜜麗·狄金森的 12 首詩」重新配器。
1971	111		二重奏 (Duo)	長笛與鋼琴	1971	1971.10.03 費城	長笛：E. Shaffer 鋼琴：H. Menuhin	根據 1940 年代的草稿寫成，題獻為「對 William Kincaid 的紀念」，1971 年由 Boosey & Hawkes 出版。
	112		輓歌 I：哀悼伊果·史特拉文斯基 (Threnody I: In Memoriam Igor Stravinsky)	長笛與弦樂三 重奏	1971.09.19	1972.02.24	愛丁堡貿易學院 學生	與「輓歌 II」兩曲共 4 分鐘，1972 年發表於 Tempo Magazine 第 98 期。

1972	113	三首拉丁美洲的素描 (Three Latin-American Sketches) I 副歌(Estribillo) II 墨西哥風景 (Paisaje mexicana) III 草帽舞 (Danza de Jalisco)	管弦樂(一管編制,但須至少有六把第一小提琴)	1959-1972 1972 1959.07 Spoleto (義)	1972.06.07 紐約, 演出全部三首 1965.04.20 華盛頓 1959.07 Spoleto	指揮: A. Kostelanetz 紐約愛樂管弦樂團 指揮: A. Copland	第 2、3 首原是「兩首墨西哥樂曲」(序號 99), 為義大利 Spoleto 的節日而作, 1975 年由 Boosey & Hawkes 出版。
		99b 草帽舞 (Danza de Jalisco)	管弦樂	1972.修訂			根據同名管弦樂作品修訂
	114	夜曲 (亦名: 向艾維士致敬) (Night Thoughts: Homage to Ives)	鋼琴	1972	1973.09.30 德州, Fort Worth	鋼琴: V. Viardo	應 1973 年 9 月於德州沃斯堡所舉行的範克萊本國際鋼琴大賽 (Van Cliburn Int'l Quadrennial Competition) 所作, 1973 年由 Boosey & Hawkes 出版。
		43a 練聲曲 (Vocalise)	長笛(或雙簧管)與鋼琴	1972	1972	詳 1928 年欄	根據聲樂作品「練聲曲」改編。
		82b 晚風 (In Evening Air)	鋼琴	1972.修訂出版			根據同名鋼琴作品修訂

1973	115		輓歌 II：哀悼比阿翠斯 • 坎寧安 (Threnody II :In Memoriam Beatrice Cunningham)	中音長笛與弦 樂三重奏	1973	1973.06.02 加州，Ojai		與「輓歌 I」兩首月曲共 4 分鐘。1977 年由 Boosey & Hawkes 出版。
		89b	莊嚴時刻的序言 (Preamble for a Solemn Occasion)	管樂團	1973.改編			根據同明朗誦與管作品改編。
1975		108a	揭幕信號曲 (Inaugural Fanfare)	銅管與打擊樂	1975.修訂			根據同名銅管與打擊樂作品 修訂。
1977	116		仲夏夜曲 (Midsummer Nocturne)	鋼琴	1947.開始創作 1977.單獨成曲			題獻 Phillip Ramey，1977 年由 Boosey & Hawkes 出版。
1982	117		午思 (Midday Thoughts)	鋼琴	1944.開始創作 1982.完成	1983.02.28 紐約	Bennett Lerner	題獻 Bennett Lerner，1984 年 由 Boosey & Hawkes 出版。
1982	118		宣言 (Proclamation for Piano)	鋼琴	1973.開始創作 1982.完成	1983.02.28 紐約	Bennett Lerner	題獻 Phillip Ramey，1984 年由 Boosey & Hawkes 出版。
1983		78a	奏鳴曲 (Sonata)	單簧管與鋼琴	1983.改編	1983. Rochester(美)	詳 1943 年欄	根據小提琴與鋼琴「奏鳴曲」 改編。

## 柯普蘭音樂著作

編號	著作名稱	出版地	出版時間	出版社	其他
1	<b>What to Listen for in Music</b>	紐約	1939. 1988.03		1939 年第一版，1957 年第二版。 原為「紐約新立社會研究學校」(The New School of Social Research, N.Y.) 講授現代音樂之授課的講稿及資料。
2	<b>Our New Music</b>	紐約	1941.	W. W. Norton & Company	1968 年 2 月作者將本書修訂並擴大版面，重新定名為 <i>The New Music 1900-1960</i> 。 原為「紐約新立社會研究學校」(The New School of Social Research, N.Y.) 講授現代音樂之授課的講稿及資料。
3	<i>Music and Imagination</i>	Cambridge 紐約	1952.	Harvard University Press	1959 年修訂。 1952 年柯普蘭將哈佛大學詩學講授期間的講稿加以匯集整理詩學教授 (Harvard's Charles Eliot Norton Professor of Poetics)。
4	<i>Copland on Music</i>	紐約	1960.	W. W. Norton & Company	
5	<i>The New Music 1900-1960</i>	紐約	1968.02	W. W. Norton & Company	根據 1941 年 <i>Our New Music</i> 修訂並擴大版面。
6	<b>Copland 1900 through 1942</b>	波士頓	1984.	St. Martin's Press	柯普蘭的自傳，與 V. Perlis 合著。
7	<i>Copland since 1943</i>	紐約	1989.	St. Martin's Press	柯普蘭的自傳，與 V. Perlis 合著。

## 參考書目

### 外文書籍：

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

Ammer, Christine. *The A to Z of Foreign Musical Terms*. Boston: E. C. Schirmer, 1989.

Antokoletz, Elliott. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliff: Prentice Hall, 1992.

Butterworth, Neil. *The Music of Aaron Copland*. New York: Universe Books, 1986.

Chase, Gilbert. *America's Music* 2<sup>nd</sup> ed. New York: McGraw-Hill, 1966.

Copland, Aaron. *The New Music 1900-1960*. New York: W. W. Norton, 1968.

\_\_\_\_\_. *Music and Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University, 1952.

\_\_\_\_\_. *Copland on Music*. New York: W. W. Norton, 1963.

Copland, Aaron and Vivian Perlis. *Copland 1900 through 1942*. New York: St. Martin's Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *Copland since 1943*. New York: St. Martin's Press, 1989.



Demaree, Robert W. and Don V Moses. *The Complete Conductor*. Englewood Cliff: Prentice Hall, 1995.

Ewen, David. *The World of Twentieth century Music* 2<sup>nd</sup> ed. London: R. Hale, 1991.

Gleason, Harold and Warren Becker. *20<sup>th</sup>-Century American Composer, Music Literature Outlines* 2<sup>nd</sup> ed. Bloomington: Frangipani Press, 1980.

Green, Elizabeth A. H. *The Modern Conductor* 4<sup>th</sup> ed. Englewood Cliff: Prentice Hall, 1987.

Levin, Gail and Judith Tick. *Aaron Copland's American: A Cultural Perspective*. New York: Watson Guptill, 2000.

Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1991.

Morgenstern, Sam. *Composers on Music*. New York: Greenwood Press, 1969.

Pollack, Howard. *Aaron Copland: The Life of an Uncommon Man*. New York: Henry Holt, 1999.

Rober, Russell Todd. "Tonality and Harmonics Motion in Copland's *Appalachian Spring*." Master's thesis. University of North Texas, 1993.

Rudolf, Max. *The Grammar of Conducting* 3<sup>r</sup> ed. New York: Schirmer Books, 1994.

中文書籍：

馬清 著。《二十世紀歐美音樂風格》。台北：揚智文化。2000年

李哲洋 編。《最新名曲解說全集 7：管弦樂曲 4》。台北：大陸書店。1999 年。

Hodgson, G. 著，宋偉航 譯。《20<sup>th</sup> 人類大世紀》。台北：大地地理。1999 年。

何平 著。《科普蘭和他的音樂世界》。廣州：廣東高等教育出版社。1998 年。

Brindle, R. S. 著，黃忱宇 譯。《新音樂—1945 年以來的先鋒派》。北京：人民音樂出版社。2001 年。

廖年賦 著。《管弦樂指揮研究》。台北：全音樂譜出版社。1982 年。

徐頌仁 著。《歐洲樂團之發展與配器之形成》。台北：全音樂譜出版社。1989 年。

張大勝 著。《合唱指揮研究》。台北：全音樂譜出版社。1987 年。

Piston, W. 原著，張邦彥、樊慰慈 共譯。《管弦樂法》。台北：全音樂譜出版社。1983 年。

Schonberg, H. C. 原著，陳琳琳 譯。《現代音樂》。台北：萬象圖書。1994 年。

孫清吉 著。《樂學原論》。台北：全音樂譜出版社。1989 年。

國立編譯館 編定。《音樂名詞》。台北：桂冠圖書。1994 年。

外文期刊：

Aloff, Mindy. "Husbandry." *New Republic* 3 Apr. 2000: 25-28.

Ames, K. "Aaron Copland 1900-1990." *Newsweek* 17 Dec. 1990: 57-58

Billington, James H. "A Dance Pioneer's Legacy." *Civilization* 5.3 (1998): 94-95.

Ivry, Benjamin. "Fanfare for an Uncommon Man." *Christian Science Monitor* 10 Nov 2000: 13.

Kennicott, Philip. "Martha and music." *Dance Magazine* Jul. 1991

\_\_\_\_\_. "Aaron Copland: Mythical Americana." *Dance Magazine* Nov. 1990

Philip, Richard. "Kickoff." *Dance Magazine* Nov. 1990 :7-8.

Teachout, Terry. "Fanfare for Aaron Copland." *Commentary* 103.1 (1997): 56-61.

工具書：

中國大百科全書：音樂舞蹈卷。

大陸音樂辭典。

西洋音樂百科全書：現代音樂。

大美百科全書。

The New Grove Dictionary of Music and Musician.

The Becker's Bibliography of Musician.

Musical Instruments of the World.

樂譜：

Copland, Aaron. *Appalachian Spring: Suite* Version for Full Orchestra. London: Boosey & Hawkes, 1990.

\_\_\_\_\_. *Appalachian Spring: Suite* Version for 13 Instruments. New York: Boosey & Hawkes, 1972.

\_\_\_\_\_. *Variations on a Shaker Melody*. New York: Boosey & Hawkes, 1960.

錄音資料：

Copland, Aaron. *Appalachian Spring*. Detroit Symphony Orchestra, Antal Dorati. (DECCA 448 480-2)

Copland, Aaron. *Appalachian Spring*. Detroit Symphony Orchestra, Leonard Bernstein. (DG 413 324-2)

Copland, Aaron. *Appalachian Spring*. Orpheus Chamber Orchestra. (DG 413 324-2)

Copland, Aaron. *Appalachian Spring*. The Atlantic Sinfonietta, Andrew Schenck (Koch 3-7019-2 H1)

Copland, Aaron. *Appalachian Spring*. London Symphony Orchestra, Antal Dorati (Mercury 434 301-2)

Copland, Aaron. *Appalachian Spring*. City of London Symphony Orchestra, Richard Hickox. (Virgin 7243 5 61613 2 0)

*Copland, Aaron. Appalachian Spring. Czechoslovak Radio Symphony Orchestra, Stephen Gunzenhauser. (NAXOS 8.550282)*

Copland, Aaron. *Appalachian Spring*. Boston Symphony Orchestra, Aaron Copland. (BMG 09026-61505-2)

Copland, Aaron. *Appalachian Spring*. Minnesota Orchestra, Neville Marriner. (EMI 7243 5 73519 2 8)

Copland, Aaron. *Appalachian Spring*. San Francisco Symphony, Michael Tilson Thomas. (RCA 09026-63511-2)

網路資源：

<http://memory.loc.gov/ammem/achtml/achome.html>

<http://www.hnh.com/composer/copland.htm>

<http://gme.grolier.com>

<http://www.grovemusic.com>

<http://www2.lucidcafe.com/lucidcafe/library/95nov/copland.html>